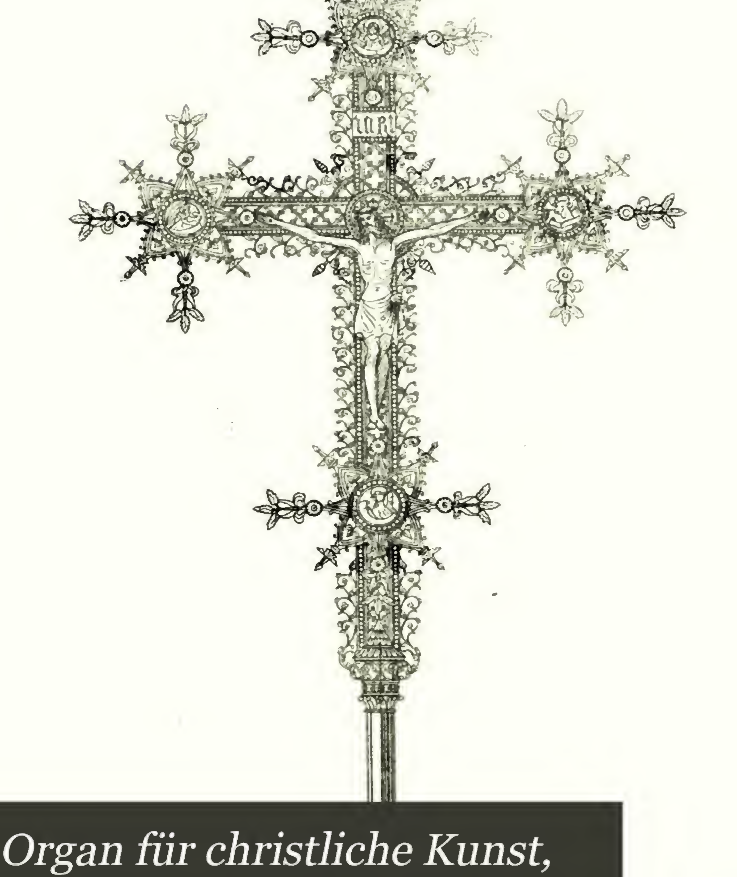


Organ für christliche Kunst, herausg. von F. Baudri Jahrg

Altar-Kreuz
im
Dome zu Li



ORGAN

für

CHRISTLICHE KUNST.

Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Herausgegeben und redigirt

von

Dr. van Endert

in Köln.

Einundzwanzigster Jahrgang.

Köln. 1871.

Verlag der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung.

Druck von M. DuMont-Schauberg in Köln.



Inhalt des einundzwanzigsten Jahrganges.

Nr. 6.

Nr. 7.

Nr. 8.

Nr. 9.

Nr. 10.

Nr. 11.

Nr. 12.

Nr. 13.

Nr. 14.

Nr. 15.

Nr. 16.

Nr. 17.

Nr 18.

Nr. 19.

Organ für christliche Kunst
Herausgegeben und redigirt von
J. van Endert in Cöln.
Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 1. — Köln, 1. Januar 1871. — XXI. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Zum einundzwanzigsten Jahrgange.

Ob in der aufgeregten Flut der Zeitereignisse der friedliche Ruf, der von stillen Eilanden der Kunst in die Zeit hineintönt, überhaupt noch gehört wird? Diese Frage musste der Herausgeber auf der Schwelle des neuen Jahres an sich richten. War es ihm doch, seitdem die losgebundenen Kräfte auf blutgetränkten Schlachtfeldern in einer die ganze Welt in Spannung haltenden Weise gegen einander fahren, geraume Zeit so zu Muthe, als ob der Flügelschlag einer in gewaltigen Geburtswehen ringenden Zeit, welche an die Fenster stiller Kunstzellen schlägt, für Monate lang eher die Hand in der Ausführung lähme und das Auge, das mit liebevoller Sorge auf Plänen der Gotteshäuser und auf manchem Gebilde aus Stein und Holz geruht, hinaus auf jene Felder blutiger Arbeit locke, wo das geeinigte Deutschland, gerüstet mit der herrlichen Wucht materieller Schlachtmittel, mehr noch geflügelt mit dem ganzen in Einigkeit aller Stämme starken Bewusstsein voll Sehnsucht und Gottvertrauen um die heiligsten Güter nationaler Herrlichkeit ringt. Das aber wird jedem Vaterlandsfreunde, der nicht das Heil allein in der äusseren politischen Machtstellung sieht, zur Genüge klar, dass unter der heiligen Friedenssaat, welche auf den mit Blut und Thränen gedüngten Feldern unter den mit hellem Glanze hervorgebrochenen Sternen Deutschlands reift, auch die Keime einer edlen deutschen Kunstentfaltung keineswegs fehlen dürfen, und dass die Kräftigung idealer Interessen, welche einem Kampfe für eines Volkes Freiheit, Ehre und Einheit stets gefolgt ist, zugleich auch der Kunstübung auf allen Gebieten Förderung und Vertiefung und Reinigung bringen solle. Lehrreich ist in dieser Beziehung der Anfang des Jahrhunderts, wo nach langem, blutigem Streite mit den durch einen übermüthigen Tyrannen in Bewegung gesetzten Völkermassen, die Liebe zu deutschem Wesen, zu nationaler Kunst und Sitte, das Einleben in den Schatz deutscher Innerlichkeit und Liebesfülle und Sehnsucht, das ahnungsreiche und gemüthstiefe Streben nach jenen Gütern, die über der Luft des Staubes liegen, in unglaublicher Kraft sich geltend machte und mit gewaltiger Erregung die Geister hinriss. Es war die Zeit, wo die goldenen Träume aus der Kindheit Deutschlands überall wiederklangen und eine herrliche Nation, nachdem sie die Waffen niedergelegt, an verschollene Traditionen aufs Neue anknüpfend, in neuer Jugendkraft

erblühte. Das Wiedererwachen der christlichen Kunst, die Liebe und das Verständniss für ihre Bildungen und Monumente fällt zusammen mit dem Erstarken des nationalen Geistes in Deutschland, und diese Selbstverjüngung vollzog sich im blutigen, schweren Ringkampfe mit dem wälschen Dränger, der auf Helena seinen frevelhaften Traum von Tyrannengrösse wie Funken eines unheimlichen Meteors zerstieben sah. Das ist ein Prognostikon, eine Analogie, welche beim Blicke auf die heutigen Verhältnisse das Herz eines jeden christlichen Kunstfreundes mit ernsten Gedanken und froher Hoffnung erfüllt. Wird das Wälsche, Windige, Gemachte, Gekünstelte wiederum abfallen von dem Baume deutscher Kunst, nachdem das Wehen echtdeutschen Geistes in dem Sturme des letzten halben Jahres mit reinigender Kraft hindurchgefahren? Verwelkte, erlogene, äusserlich angebundene Blüthen halten ja doch gewöhnlich nur an einem Baume in der stillen, stagnirenden Stickluft, die das Herz beklemmt und den Kopf schwindlig macht! Aber sie dauern nicht aus, wenn ein gesundes, starkes, eisiges Wehen die Aeste schüttelt und die Kraft der Wurzeln erprobt! Jene Raupennester einer frivolen, flachen, französischen Mode und Mache, die in dem deutschen Kunstbaume sich eingenistet, jene Producte des schillernden Stoffes, jene Sodomsäpfel der markaushöhlenden Sinnlichkeit, welche beim Genusse im Herzen ein unheimliches Glühen und in dem Geiste sinnverwirrende Träume erzeugen, bei denen deutsche Gesinnung und christlicher Charakter entnervt und verwüstet werden, — werden alle diese unheimlichen Schmarotzerbildungen am Baume deutscher Kunstherrlichkeit zugleich durch den scharfen Schnitt unserer hellgeschliffenen Schwerter abgetrennt und vernichtet werden und wird auf diesem Gebiete auch das Liebäugeln mit französischer Liederlichkeit und Hohlheit und Schaumbildung in der Kunst fürder als ein Verrath an deutschem Wesen, deutscher Gesinnung und Gediegenheit betrachtet werden?

Und sollte nicht die arme Waise, welche auf dem von der Mode beherrschten Markte des Lebens so vielfach als Helotin, als unebenbürtiges Aschenbrödel über die Schultern angesehen wird, die christliche Kunst, nunmehr, nachdem mit dem fremdländischen Tand so viel Flitter und aufgebauschte Hohlheit zerstiebt, in Zukunft auf grössere Beachtung und Liebe von Seiten der deutschen Zeitgenossen rechnen dürfen? In der ersten christlichen Zeit, als der Blick des Menschen aus dem zerstreuenden sinnlichen Treiben einer frivolen Umgebung in die innere, stille Welt des über die Räthsel des Jenseits sinnenden Gemüthes zurückgewiesen wurde, musste die Kunst für die vielfachen, bacchantischen Ausschreitungen, die sie im Schatten der Tempel auf Rechnung der im Laster unerreichlichen Gottheiten verübte, Busse thun; sie wurde gleichsam zum Fasten verurtheilt und in den Narthex, in den umhegten und abgesonderten Büsserraum gestellt und dadurch zu jener reinen Wahrheit und sittlichen Lauterkeit wieder erzogen, die längst verloren gegangen war und doch im Grunde das Muttermal ihres göttlichen Ursprunges bleibt. Sollen wir nun in jenen Zeitläuften, die nach Beendigung dieses schrecklichen Krieges voll herben Wehes und reinigender Schmerzensweihe anheben, nicht erhoffen dürfen, dass die ernster und keuscher gestimmte Muse mit dem höchsten Genius der Menschheit sich wieder befreundet und an den Altären, die sie lange mit empörender Gleichgültigkeit oder sogar mit schneidendem Hohne verlassen, den verlorenen Adel sich wieder erwirbt oder vielmehr verdient? Wäre diese Hoffnung trügerisch, dann wäre die Heimsuchung für ein Gebiet des menschlichen Geistes, wo die Ideen, die in seiner Tiefe wie ätherische Gebilde des herrlichsten Inhaltes wandeln, plastische Gestalt und sinnenfälligen Schmuck gewinnen sollen, verloren gegangen und vor wie nach würden dämonische Phantasiegestalten von den Mächten des Lichtes sich den Zauber der Farbe und

den blendenden Schein des Marmors leihen, um die Herzen wie mit tödlichem Sirenengesange zu bestricken. Soll denn jene Lehre ungenutzt an den Zeitgenossen vorübergehen, dass unter den süssen Giften, welche das innere Wesen des Franzosenthums versengt und ausgehöhlt haben, während trügerische Schminke auf eingesunkenen aschgrauen Wangen Gesundheit erlog, eine verlotterte, »in gesunde Sinnlichkeit« aufgegangene Kunst eine grosse Mitschuld hat? Wir haben zum mächtig aufgerüttelten, durch den Druck zur neuen Spannkraft erwachten deutschen Wesen die frohe Zuversicht, dass es fürder die Kunst nicht mehr in den pariser Salons hohe Schule abmachen lässt, wo sie leider bis zu einem gewissen Virtuosenthum es gelernt, wie man durch blendende Effecte, durch die raffinirte Bravour der Technik den Moder der Sujets vergolde, sondern dass die Kunst, diese Himmelsgabe, vor Allem auf die schon von Tacitus den Deutschen nachgerühmte Tugend, auf die Lauterkeit und Nüchternheit in selbstvergessener Einfalt, das grösste Recht ihres hohen Privilegs unter den Menschen aufbauen wird. Dass dabei für die profane Kunst, damit sie nicht zur unheiligen werde, die friedliche Begegnung mit ihrer Schwester, der kirchlichen Kunst, von Nutzen sein könne, dass beide, obwohl in den Vorwürfen, in der Behandlung, in den Kreisen ihrer Bestimmung getrennt, dennoch in ihrem letzten, höchsten Ziele, die Menschheit durch den Zauber des Schönen für das Gute und Wahre zu begeistern, die Herzen zu reinigen und die Charaktere zu befruchten, zusammenstimmen können und sollen, das kann nur derjenige läugnen, für den Religion ein leerer Klang und die Kunst ein eitles Spiel geworden, und der die Bestrebungen der kirchlichen Kunst mit mitleidigem Achselzucken beschaut, um ungestraft der profanen den letzten Zügel der Sitte abzustreifen.

Für den aufmerksamen Beobachter liegt darin ein grosser Trost, dass schon mitten in dem gewaltigen Kriege, dessen Ende noch Niemand mit Sicherheit angeben kann, ungeachtet der grossen Opfer, welche alle die zu schliessenden Wunden von dem Opfersinne des deutschen Volkes heischen, doch der laute Ruf zur Restauration des Strassburger Münsters, dem die *lex Mavortis* arge allerdings unvermeidliche Unbilde zugefügt, nicht ohne Erfolg ins Land gedrungen und besonders in unserer rheinischen Metropole, wo wir den Riesengeist unseres mächtigen Domes bald die letzten Anstrengungen machen sehen, um sich bis zur vollen Grösse seiner Bestimmung zu erheben, Gesinnungsgenossen zu einem Bündniss der Kraft für Sammlung von Gaben zusammengeführt. Dass man mitten im Strudel der tobenden Kriegsbewegung den Muth zu dem Gedanken gehabt, jenes ideale Ziel jetzt gleich schon ins Auge zu fassen, bürgt dafür, dass nach dem Kriege in der behaglichen Rast von schwarzen Sorgen jener Gedanke mit allgemeiner Begeisterung wird aufgenommen werden und dass der für religiöse Kunstzwecke stets warm empfängliche Sinn des deutschen Volkes die Quellen seines an Wohlthun gewöhnten Reichthums in ergiebiger Weise zur Erreichung jenes Zieles wird fliessen lassen.

Bei solchen Gedanken darf uns keine Entmuthigung beschleichen, wo wir zur Einleitung des 21. Jahrganges die Feder in die Hand genommen. Indem wir unsere alten, erprobten Freunde um Fortsetzung Ihrer Gunst und Theilnahme bitten, leben wir der Hoffnung, dass auch jenen Zwecken und Zielen, denen unser Blatt nach schwachen Kräften dient, durch den Aufschwung deutscher Kraft Förderung und Erfrischung zu Theil wird; denn von dem Gedanken können wir nun einmal nicht lassen, dass die echte deutsche Kunst im tiefsten Grunde eine christliche ist und bleiben wird.

Köln, den 1. Januar 1871.

Der Redacteur,

Dr. Jos. van Endert.

Krippe und Kunst.

Es ist wieder da, das liebliche Fest, für die Kinderwelt wohl das angenehmste des ganzen Jahres, an welchem sie zuerst den sanften Flügelschlag eines freudeweckenden Genius um ihre Seele verspürt; der Genius aber heisst: christliche Kunst. Es ist das Weihnachtsfest mit dem Krippenkindlein und um die Krippe herum die Mutter des Christkindes und der Pflegvater und die frommen Hirten des Feldes und Ochs und Eselein und was mehr zur Umgebung der Krippe gehört. Wie oft schaut nicht das Auge der unschuldigen Kleinen auf die Figuren und schaut wieder und wieder zu dem Kindlein in der Krippe, hier ist so viel Sinnenfälliges und durch den Sinneneindruck Erhebendes und Veredelndes; ja, das jugendliche Gemüth wird hier von den ersten, wenn auch noch keimartigen Einflüssen einer christlichen Kunst, die in der Krippe auch ihre Wiege hatte, berührt!

Aber nicht bloss für die Kinderwelt, sondern für alle Christen ist dieses Fest ein Tag besonderer Freude und Wonne, „*dies est laetitiae*", wie der Hymnus singt. Erinnert es doch ganz vornehmlich an die Offenbarung der Liebe Gottes gegen die Menschen; ist es doch das Gedächtniss jenes Tages, wo der Sohn Gottes in Menschengestalt unter uns erschien, um uns zu erlösen und in das Reich der Freiheit uns einzuführen, — das Gedächtniss jenes Tages, den die Erzväter ersehnt, den die Propheten geweissagt, den alle Frommen Israels voll Verlangen erwartet haben: „*Rorate, coeli, desuper et nubes pluant justum.*" Musste nicht ein solcher Tag des Heiles für die ganze Welt, musste nicht ein solcher Freuden- und Jubeltag der weiten Christenheit auch den christlichen Künstlern ein willkommener Gegenstand der Verherrlichung sein? — Die Kunstgeschichte lehrt, dass er es von jeher gewesen ist.

Fühlen sie sich aber so schon durch die allgemeine Christenfreude veranlasst, diesen Tag in ihren Kunstschöpfungen zu feiern, so haben sie ausserdem als Künstler noch einen besonderen Anlass dazu. Denn die heilige Christnacht brachte auch für die Kunst die Stunde der Wiedergeburt zu einem neuen Leben, die Stunde der Erlösung aus der Knechtschaft heidnischer Sinnlichkeit und der Einführung in ein Reich höherer Gedanken und Ideen. Am Nil stand die Memnonssäule, eine gewaltige Masse voll Festigkeit und Glätte; aber sie war kalt und stumm bei Nacht, und mochten auch die Sterne sie bescheinen, sie gab doch nur einen glitzernden Schein; sobald aber die Sonne aufging, gab sie — so sagte man — zu dreien Malen einen lieblichen Ton von sich. So auch mit der Kunst: die Kunst der Alten hatte sich eine gewisse Glätte erworben, aber sie war in der Nacht des Heidenthums kalt und stumm, sie sprach nicht zum Herzen; und wenn auch einige edlere Künstler — die wie Sterne in der Nacht jener Zeit da standen — ihr einigen Glanz verliehen, so blieb ihr Licht doch nur ein sprachloses Glitzern, ein falscher Schein. Als aber zu Bethlehem die Sonne des ewigen Lichtes aufging, da wurde auch die Kunst von einem Strahle dieses Lichtes getroffen, und es ward ein dreifacher wundervoller Klang vernommen, ein Dreiklang, der nicht wie bei der Memnonssäule im nächsten Augenblicke wieder verstummte, sondern in vollster Harmonie durch die folgenden Jahrhunderte *crescendo* forttönte und auch jetzt noch erklingt dem Dreieinigen zu Lob und Preis. So war der Tag der Geburt Christi auch für die Kunst der Tag ihrer Geburt für ein neues, höheres Leben. Wenn die griechischen Mythen erzählen, dass die Götter vom Himmel herabgestiegen seien, um den Menschen die verschiedenen Künste zu vermitteln, so ist das im Christenthum keine Mythe mehr: in jener ersten heiligen Christnacht ist es zur Wahrheit geworden, da ist der Sohn Gottes vom Himmel herniedergekommen, er, die ewige Schönheit, der Abglanz der Herrlichkeit des Vaters, und hat so den Künsten ihren eigentlichen wahren Gehalt gegeben. In ihm ist die Idee der Schönheit verkörpert unter uns erschienen; dorthin mögen die Künstler ausgreifen, und sie werden nimmer abirren von dem Wege, der zum rechten Ziele führt. Und die sichtbare Stellvertreterin dieses Urbildes der Schönheit, die Kirche, bietet in ihrem Leben und Wirken eine Welt von Idealen, welche die Künstler immer mehr verwerthen, aber niemals erschöpfen können.

Das ist der zweite Grund für die Kunst, diesen Tag, der auch ihr neues Leben, neue Kraft zum Aufschwunge in die höchsten Höhen gebracht hat, diesen Tag, und seine Begebenheiten recht häufig zum Objecte ihrer Darstellungen zu erwählen.

So ist denn nächst dem Kreuze wohl die Krippe einer der häufigsten Gegenstände künstlerischer Schöpfungen geworden. Krippe und Kreuz — inhaltsschwere Worte, wundervolle Verkünder der Erbarmungen Gottes. Krippe und Kreuz, die erste und die letzte Ruhestätte des Gottmenschen während seines Erdenlebens, sie bezeichnen den Anfang und das Ende der erlösenden Thätigkeit des Heilandes. Die Krippe mit dem wunderbaren hellleuchtenden Stern darüber fordert uns zur Freude und zum Jubel auf; das Kreuz, bei dessen Aufrichtung die Sonne sich verdunkelte, gemahnt zur Trauer.

Doch es ist ja nicht das Kreuz, was wir heute betrachten wollen, sondern die Krippe soll es sein. Und haben wir in den vorigen Zeilen kurz die Gründe erwähnt, welche die christlichen Künstler zur Verherrlichung der Krippe veranlassen, so wollen wir im Folgenden Einiges davon anführen, wie die verschiedenen Zweige kirchlicher Kunst die Krippe und die Christnacht verherrlicht haben.

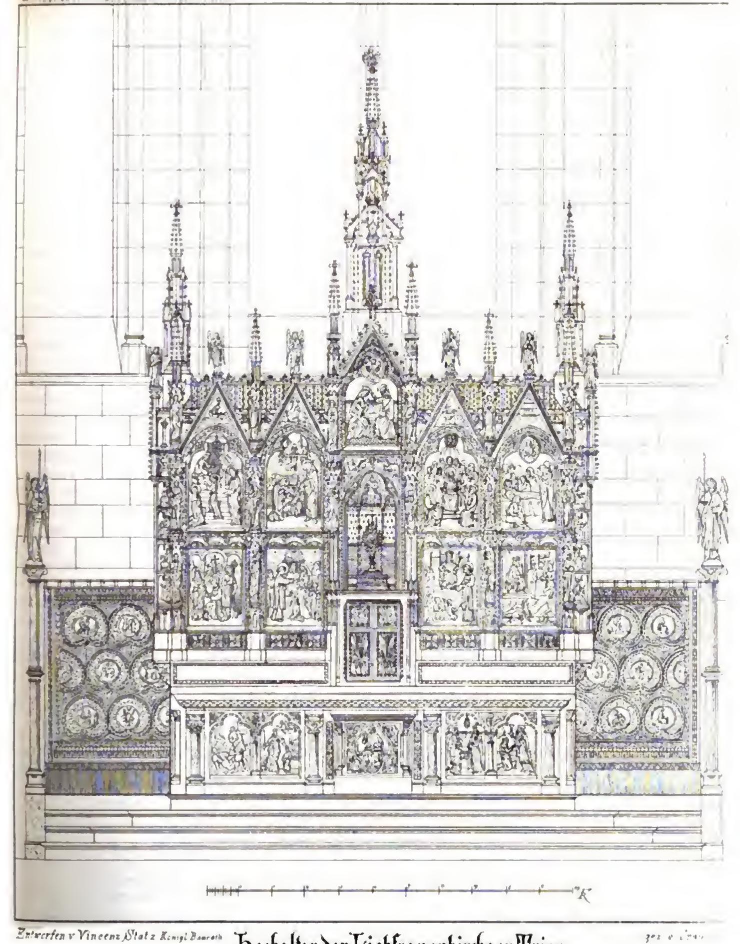
Zunächst müssen wir auf die Liturgie des Tages etwas näher eingehen. Ist doch auch die Liturgie ein Kunstgebilde, ja, das höchste, erhabenste Kunstgebilde, da sie, besonders die Liturgie *κατ' ἐξοχήν*, die Feier der h. Messe, am unmittelbarsten und vollkommensten der Ehre und dem Preise des Allerhöchsten dient, da sie, wie das Gold den Edelstein, so das gottgefälligste Opfer einzufassen bestimmt ist. Und in den Weihnachtstagen ist die Liturgie ungleich erhabener, ist doppelt kunstvoll. — Das hohe Weihnachtsfest hat, wie kein anderes, eine Octav als Vorfeier, während welcher besonders die Antiphonen zum Magnificat den kommenden Erlöser nach den verschiedensten Beziehungen lobpreisen, als die ewige Weisheit, als die Wurzel Jesse, als den Abglanz des ewigen Lichtes, als den Völkerkönig u. s. w. Diese Antiphonen zeichnen sich durch einen schwungvollen Inhalt aus, dem die herrliche Choralmelodie würdig zur Seite steht, und sie heissen desshalb so wie wegen ihres Vorranges die „grossen Antiphonen".

Die eigentliche Festfeier beginnt mit der ersten Vesper, welche die nächste Nähe des Retters verkündet, ja, das Capitulum — *Apparuit benignitas* — und der Hymnus preisen Christum bereits als den Erschienenen. In der Christnacht versammelten sich von jeher die Gläubigen in der Kirche, beseelt von dem Gedanken, dass um dieselbe mitternächtliche Stunde der Heiland der Welt geboren ward; das Alleluja erfüllt jedes Christenherz, wenn in stiller Mitternacht der feierliche Glockenschall zur Kirche ruft: „*Christus natus est nobis, venite adoremus;* Christus ist uns geboren, kommt, lasst uns anbeten!" so ruft uns in der Kirche bei Beginne der Christmette, die mit grösster Feierlichkeit gehalten wird, das Invitatorium mit der Stimme der frohlockenden Hirten entgegen, und nun wird der Neugeborene angebetet und gepriesen in den Antiphonen und Psalmen und Lesungen des ersten Nocturn als der von Ewigkeit vom Vater Gezeugte, als Gott, als der Wunderbare, Starke, Rathgeber, als der Vater der Zukunft, über dessen Geburt Himmel und Erde, Engel und Menschen sich freuen. Der zweite Nocturn stellt die Aufnahme des Gotteskindes bei den Menschenkindern dar als eines Königs der Könige und als eines Friedensfürsten, als der Quelle der Wahrheit und Gerechtigkeit; zugleich wird auch die Mutter des Kindes voller Ehrfurcht gegrüsst. Im dritten Nocturn wird die Barmherzigkeit Gottes gepriesen und die ganze Welt wieder und wieder zum Lobe des Herrn aufgefordert. Den passenden Schluss der Matutin bildet der erhabene Lobgesang des h. Ambrosius, das *Te Deum*, welches in der Adventszeit nur an Festtagen gesungen ward. Hierauf wird die erste h. Messe gefeiert, welche das „Engelamt" heisst, weil das Evangelium die Geburt Christi bis zum Lobgesang der Engel erzählt. Die nun folgenden Laudes feiern die frohe Botschaft, welche der Engel den Hirten verkündete. In den Laudes und sodann in den kleinen Horen kehrt die Anbetung und Lobpreisung des ewigen Wortes immer wieder, und das Frohlocken und der Jubel spricht sich in der häufigen Wiederholung des doppelten Alleluja aus. Nach der Prim folgt die zweite Messe. Während die erste in der Nacht, wird diese in der Frühe gefeiert, wie die einzelnen Theile der Messliturgie andeuten, zur Zeit als die Hirten zur Krippe kamen; darum nennt man sie auch das „Hirtenamt". — Das Hochamt, die dritte h. Messe schliesst sich der Non an; sie wird am hellen Tage celebrirt und weiset so auf das Licht der Welt hin. — Während die Kirche am Charfreitag die Celebration der Messe ganz untersagt, gestattet sie am Weihnachtsfeste jedem Priester, drei h. Messen zu feiern. Woher das? Es scheint angemessen, dass die Kirche den Tod Christi, über den selbst die Natur durch Verfinsterung der Sonne Trauer an den Tag legte, durch Sistirung der h. Messe, dieser Sonne des übernatürlichen Lebens, begehe; dagegen ging am Weihnachtsfeste der Welt eine neue Sonne auf, es erschien der „*sol justitiae*", das „*lumen ad revelationem gentium*", von dem der Hymnus singt: „*En trinitatis speculum illustravit saeculum,* der Spiegel der Dreifaltigkeit erleuchtet der Welt Finsterkeit." Sollte nicht an diesem Tage auch die Sonne des kirchlichen Lebens in einem ganz besonderen Glanze erscheinen? Die Kirche feiert aber drei h. Messen zum Gedächtniss der dreifachen Geburt des ewigen Wortes. Christus ist in Ewigkeit vom Vater geboren; er ist in der Zeit aus Maria, der Jungfrau, geboren; er soll noch immer fort in den Herzen der einzelnen Gläubigen geboren werden. Die erste Messe erinnert an die Geburt zu Bethlehem, welche das Evangelium erzählt und worauf Epistel und Präfation hinweisen. Sie wird daher auch in der Nacht gelesen, weil Christus in der Nacht zu Bethlehem geboren ward. Die zweite, das Hirtenamt, drückt symbolisch, wie die verschiedenen Gebete zeigen, die Geburt Christi in den Herzen der Gläubigen

aus, da in den Hirten alle Gläubigen den Heiland finden und anbeten; darum wird auch erst in dieser und nicht in der ersten Messe den Christen die Communion gereicht. Das Hochamt gebührt dem Worte, das ewig vom Vater gezeugt ist, das im Anfang bei Gott war und selbst Gott war. — Dieser Gedanke des Hochamtes wird in der zweiten Vesper, welche auch die Vesper der nachfolgenden Octav ist, wiederholt; die Antiphon zum Magnificat in dieser Vesper fasst die Festfreude und den ganzen Inhalt des Tages noch einmal kurz zusammen: „*Hodie Christus natus est, hodie Salvator apparuit, hodie in terra canunt Angeli, laetantur Archangeli, hodie exultant justi dicentes: Gloria in excelsis Deo, alleluja.*“

So wird die tiefe, unausdenkbare Idee des hohen Festes in der ganzen Liturgie verherrlicht in wunderbarer Anwendung aller natürlichen und übernatürlichen Beziehungen der Geburt des Gottmenschen zu uns. Die Liturgie ist, wie im ganzen Jahre, so besonders in der Weihnachtszeit ein herrliches Kunstgebilde. Fasst man den ganzen Weihnachtsfestkreis zusammen, so kann man die Liturgie desselben einem gothischen Münster vergleichen, das in seinen hundertfältigen Gliedern doch eine wunderbare Einheit bildet. Und wie das Münster in seinen einzelnen Theilen und im Ganzen eine einzige grosse Idee ausspricht, so feiert auch diese Liturgie im Ganzen wie in jedem Theile das Eine „*verbum caro factum*“, das unter uns gewohnt hat. Und wie jenes mit seinen aufstrebenden Pfeilern und Fialen und mit den hohen Wölbungen den Blick unwiderstehlich nach oben zieht, so erinnert auch die ganze Weihnachtsliturgie an das ewige Reich des neugebornen Königs, in welches uns einzuführen er ein Kind geworden ist, erinnert an jenen wahren Christtag, jene neue heilige Weihnacht, in der wir mit den Hirten und allen Frommen vor dem Throne des wunderbaren Emmanuel niederknieen, ihn ewig anbeten und ihm unaufhörlich mit den Engeln das „*Gloria in excelsis Deo*“ singen sollen. Und wollen wir weiter gehen in dem Vergleiche, so entsprechen der Vierung des Thurmes die vier Wochen des Advents — die Vorhalle des Weihnachtsfestes; und oben im Glockenthurme erschallt die Stimme, die alle einladet, zu Christus zu kommen, die „*vox clamantis in deserto: parate viam Domini, rectas facite semitas ejus*“ — so lautet der Versiculus in den Laudes der ganzen Adventszeit. Und über dem Eingangsthore stehen mit prächtigen Lettern die sieben grossen Antiphonen eingegraben, die uns sagen, zu wem wir hinzutreten: „*O sapientia . . ., O Adonai . . ., O radix Jesse . . ., O clavis David . . ., O oriens splendor lucis aeternae . . ., O rex gentium . . ., O Emmanuel . . .*“ Treten wir nun ein, so haben wir vor uns in der Mitte den hohen Chor, das eigentliche Sanctuarium, darauf die Blicke Aller gerichtet sind, — das hohe Weihnachtsfest, auf welches die Feier der vorhergehenden wie der nachfolgenden Tage fortwährend sich bezieht, — und den Altar, auf den Christus täglich herabsteigt, auf dem er gewisser Maassen von Neuem geboren wird, im Osten des Chores, nach Morgen hin: am Morgen des Festes die Feier der Geburt unseres Herrn und Heilandes. Nehmen wir das auch diesem Cyklus angehörende Fest der h. Dreikönige, welche dem Stern folgten, bis er über der Hütte zu Bethlehem still stand, noch hinzu, dann fehlt auch das ewige Licht nicht mehr vor dem Tabernakel, dieser neuen Krippe des Gottmenschen. Und wie an die Feier des Weihnachtstages die drei Feste des h. Stephanus, des h. Johannes und der unschuldigen Kinder — zur Erinnerung an die Früchte des in der Krippe beginnenden Erlösungswerkes Christi — unmittelbar sich anschliessen, so ist im Dom der hohe Chor von Kapellen umgeben, die einzelnen Heiligen geweiht sind; und bergen die Kapellen vielleicht mehrere Reliquiarien, nun so sieht Sanct Bernard in diesen so enge mit Weihnachten verbundenen Heiligenfesten in sinniger Weise alle Heiligen mit Jesus Christus, der ihnen den Eingang zum Himmel geöffnet, zusammengestellt: die Martyrer im Willen und im Werke: der Erzmartyrer Stephanus; die Martyrer im Willen und nicht im Werke: der Lieblingsjünger des Herrn, Johannes; die Martyrer im Werke und nicht im Willen: die unschuldigen Kinder, die „*flores martyrum*, die Blüthen der Martyrer“.

Wir haben im Vorigen schon gelegentlich einiger Hymnen gedacht, welche die Geburt des Herrn feiern. Die kirchliche H y m n e n d i c h t u n g ist die herrlichste Frucht an dem Baume christlicher Poesie. Und wenn bei der Geburt des Erlösers selbst die Engel des Himmels dem Herrn das Gloria sangen, sollte da nicht auch die Kirche an diesem Tage Jubel- und Lobgesänge anstimmen? und sollte nicht der Dichter von der Freude und dem Frohlocken der ganzen Christenheit erfasst, in den unendlichen Gedanken dieses himmlischen Lobliedes sich vertiefen und so jene erhabenen Gesänge schaffen, wie sie in den Hymnen dieser Festzeit vor uns liegen? Daher haben auch schon in den ersten Jahrhunderten, dieser holden Morgenzeit wie der christlichen Kunst überhaupt so auch der Hymnendichtung, die Dichter der Kirche die Christnacht gefeiert. So stammt der Hymnus „*Corde natus ex parentis*“ bereits aus dem vierten Jahrhundert von Prudentius, „*A solis ortus cardine*“ von Sedulius aus dem Anfange des fünften Jahrhunderts;



Entworfen v. Vincenz Statz z. Königl. Baurath

Hochaltar der Liebfrauenkirche zu Trier.

Adolph Wallraf lith. Cöln

aus derselben Zeit der herrliche Festhymnus von einem unbekannten Verfasser: *„Jesu redemptorom nium."* Und dann schallt es fort, wie in einem Walde voll gefiederter Frühlingssänger, so mannigfaltig und doch so harmonisch, von den frommen Liedern begeisterter Männer durch die ganze Folgezeit bis zum Beginne des sechszehnten Jahrhunderts. Wir wollen nur wenige nennen: *„Agnoscat omne saeculum"* von Fortunatus; *„Laetabundus exultet fidelis chorus"* vom h. Bernard; *„Sit porta Christi pervia"*, *„Puer natus in Bethlehem"*, *„Altitudo quid hic jaces?"*, *„Resonet in laudibus,"* *„Dies est laetitiae."* *„Quem pastores laudavere,"* *„Nunc angelorum gloria"*. *„Omnis mundus jucundetur"*, und so viele andere, von denen man nicht weiss, ob man an ihnen mehr den erhabenen Schwung oder die Tiefe der Gedanken, mehr die prachtvolle Würde oder die kindliche, rührende Weihnachtsfreude loben soll. Sie alle wiederholen in gehaltreicher Ausführung mehr oder minder die beiden Hauptgedanken jenes *„Hymnus angelicus"*, den der Engelchor über den Feldern Bethlehems sang: sie alle lobpreisen den Allerhöchsten wegen seiner unendlichen Erbarmungen — *Gloria in excelsis Deo* — und preisen die Menschen glücklich ob des Heiles, das ihnen in Christo erschienen ist — *„et in terra pax hominibus"*. Diese Gedanken ziehen sich wie zwei goldene Fäden durch das kunstvolle Gewebe der Weihnachtshymnen. Während diese einerseits die ganze Christenheit zur Freude auffordern, da ihnen Christus geboren ist, der Erlöser, der Heiland der Welt, der uns den Himmel wieder öffnet: *„Christus natus est nobis, gaudete, gaudete"*, — so ermahnen sie andererseits nicht bloss die Menschen zur Lobpreisung des barmherzigen Gottes, sondern auch die Engel und die ganze Natur.

„Hunc astra, tellus, aequora,
Hunc omne, quod coelo subest
Salutis auctorem novae
Novo salutat cantico.

„Et nos, beata quos sacri
Rigavit unda sanguinis
Natalis ob diem tui.
Hymni tributum solvimus."

Und wiederum heisst es:

„A solis ortus cardine
Ad usque terrae limitem
Christum canamus principem,
Natum Maria virgine."

Ueberall wird der Heiland gepriesen, der für uns ein Kind geworden und in der Krippe gelegen: *„foeno jacere pertulit, praesepe non abhorruit."* Ja, selbst Bethlehem wird glücklich geschätzt, weil es der Ort war, wo das gnadenreiche Geheimniss der Geburt Christi sich vollziehen sollte. Besonders wird auch der allerseligsten Jungfrau, die an dem heutigen Tage der Welt den Heiland geboren hat, in den meisten Hymnen gedacht, ja, drei Marienpsalter, welche alle mit *„Ave virgo virginum"* beginnen und den h. Bernard, den h. Thomas von Aquino und einen Unbekannten zu Verfassern haben, sind eigens dem Lobe der allzeit jungfräulichen Gottesgebärerin gewidmet.

Eine Schwester, wir möchten sagen, eine Zwillingsschwester der Hymnendichtung ist die Dichtung des Kirchenliedes. Viele unserer Kirchenlieder sind ja nur Uebersetzungen lateinischer: *„A solis ortus cardine:* Vom Aufgang bis zum Niedergang"; *„Coelis ab altis prodeo:* Es kam ein Engel hell und klar"; *„Dies est laetitiae:* Der Tag, der ist so freudenreich", und so könnten wir viele nennen. In der zweiten Hälfte des Mittelalters entstanden manche Uebersetzungen sogleich mit den Hymnen, andere unmittelbar nachher. Nur hielt sich die Uebersetzung nicht sclavisch an den Worten, vielmehr hauchte der Uebersetzer dem Liede gewöhnlich etwas von dem eigenthümlichen Geiste seines Volkes und seiner Volkssprache ein, wodurch es für seine neue Bestimmung nur gewinnen konnte. Im Uebrigen ist in Betreff des Kirchenliedes dasselbe zu sagen, was wir schon bei den Hymnen hätten bemerken können, dass wir nämlich von den meisten die Autoren nicht kennen: Die Verfasser suchten ja nicht den eigenen Ruhm, ihre Namen haben sie nicht der Nachwelt vererbt, aber ihr Geist lebt in ihren Schöpfungen fort und wirkt auch in ihnen fort. — Was nun die Weihnachtslieder anbetrifft, so tragen sie wegen ihrer nahen Verwandtschaft mit den Hymnen auch denselben Charakter wie diese, sind von denselben beiden Grundgedanken durchlebt. Nur will es uns scheinen, dass hier die Weihnachtsfreude mehr vorwaltet, als dort, und dass dieselben hier, in unserem Kirchenliede, inniger, besonders aber kindlicher hervortritt, in den Hymnen aber mehr gemessen und erhaben erscheint. Ist es doch auch so der Natur beider entsprechend, dass die Hymnen, welche von den Priestern, den Stellvertretern Gottes, in ihrem Officium gebetet und in der kirchlichen Liturgie gesungen werden, mehr die göttliche Seite, die Kraft und Majestät offenbaren, das Kirchenlied dagegen, der eigentliche Volksgesang, mehr die menschliche Seite, die Weihnachtsfreude der erlösten Christenheit, den innigen frohlockenden Jubel. Wir brauchen nur zu erinnern an Lieder wie: „Ein Kindelein so löbelich", „Gelobet seist du, Jesu Christ", „Heiligste Nacht", „O selige Nacht", „Lasst uns zum Kindlein eilen", und andere, um zu sehen, wie die Christenherzen heute

erfreut und gehoben sind. Und wie freudig hebt die Uebersetzung des „*Omnis mundus jucundetur*“ an:

„Seid nun fröhlich, jubiliret
Jesu, dem Messias!
Der die ganze Welt regieret,
Wird ein Sohn Maria's,
Kehrt zum Stall bei Thieren ein,
Arm und schwach, ein Kindelein,
O Du süsser Gast der Seelen, Kindelein,
Du bist mein, ich bin Dein.
Will dir dienen, will ohn' Fehlen treu Dir sein.“

Hier zeigt sich so recht naturgemäss auch die mit der wahren Christfreude untrennbar verbundene Bereitwilligkeit, für die erwiesene Wohlthat durch Werke zu danken. — Noch eines Liedes wollen wir erwähnen, das wegen seiner halblateinischen Abfassung einen besonderen Charakter an sich trägt; es stammt nach Meister („Das katholische deutsche Kirchenlied“) aus dem Anfang des 14. oder schon aus dem 13. Jahrhundert und lautet also:

„*In dulci jubilo*
Nu singet und seyt fro,
Unsers Hertzens wunne
Leyt in *praesepio*
Und leuchtet als die sunne
Matris in gremio,
Alpha es et O,
Alpha es et O.“

In anderen Gegenden lautete der Schluss, wie die Handschriften zeigen: „*Ergo merito, ergo merito*, dass sollen alle hertzen sweven in *gaudio*.“ — „Aus diesem Liede,“ sagt Vilmar, „spricht der volle, wahre Jubel der Christfreude und aus seiner ihm wie einem echten Volksliede eigens angehörigen prachtvoll jauchzenden Melodie der helle, laute Freudengesang einer ganzen Gemeinde, eines ganzen Christenvolkes, welches dem Frohlocken, das alle Herzen in gleicher Stärke durchzittert, durch weithin schallende Jubeltöne Luft machen muss.“

Mit der heiligen Dichtkunst steht zunächst in Verbindung die heilige Musik. Denn jeder Gedanke, der das Gemüth mächtig ergreift, sei es in Freude oder in Schmerz, will Musik, will Gesang werden; die Musik ist die Poesie in Tönen, die Sprache des Gefühls. Und so hat denn auch die h. Weihnachtspoesie in Tönen ihren lebendigen und allverständlichen Ausdruck gefunden. In den Weihnachstagen zeigt die kirchliche Musik, zeigt der Choral eine besondere Feierlichkeit und trägt damit zur grösseren Verherrlichung des Christkindes bei; er drückt — wie er thun musste, wenn er mit dem Inhalte der Antiphonen und Hymnen und Lieder harmoniren wollte — er drückt ganz die Gefühle des Christen an diesem Feste aus, indem er das Innige und Rührende einerseits mit dem Prachtvollen und Erhabenen andererseits kunstvoll verschmilzt. Wie der Geist des Dichters in die Gedanken des Engelgesanges bei der Geburt Christi — das Gloria, das während der Adventszeit verstummt war, heute aber wieder in allen Messen erschallt — sich vertieft und so seine h. Lieder gedichtet hat, so muss auch die Musik dieser Zeit in denselben *Hymnus angelicus* sich versenken und ihn nachzusingen und nachzuschallen suchen.

So zeichnen sich dann auch bereits die sieben grossen Antiphonen in der Octav vor dem Feste durch eine schwungvolle Choralmelodie aus. Und die Antiphonen zu den Laudes und den Horen des Weihnachtstages selbst so wie in der zweiten Vesper sind, wie ihrem Inhalte nach, so auch in musicalischer Beziehung zu den schönsten des ganzen Jahres zu zählen und reissen unwiderstehlich zur Freude hin. Die Gesänge zur h. Messe athmen Würde und Majestät und verbinden Milde mit Kraft. Und die gemessene Melodie des Hymnus „*A solis ortus cardine*“, die prachtvolle des „*Jesu redemptor omnium*“ und „*Corde natus ex parentis*“, die frohlockende Singweise des „*Omnis mundus jucundetur*: Seid nun fröhlich, jubiliret“, die liebliche des „Heiligste Nacht“, die jauchzende des „*In dulci jubilo*“ mit dem Ausdruck herzinniger, kindlicher Weihnachtsfreude, — sie alle vereinigen sich in einem vielstimmigen, aber harmonischen Accord zur Lobpreisung des Kindleins in der Krippe.

(Schluss folgt.)

Hochaltar der Liebfrauenkirche in Trier.

(Nebst einer artistischen Beilage.)

Ein tüchtiger Gothiker hat mir einmal mit dem Ausdrucke des vollsten und innigsten Selbsterlebnisses gesagt, nicht sowohl wenn er Pläne zu Kirchenbauten entworfen, sondern wenn er ein bedeutenderes Stück des Kirchenmobiliars, wie Altar, Kanzel, Monstranz in neuer, origineller und doch stilstrenger Art ersinne, bedürfe es des ganzen, anstrengenden Aufgebots seiner constructiven und ästhetischen Fähigkeiten, und wenn er nicht gerade eine glückliche gute Stunde der leichten Geistesgeburt habe, komme er manchmal nicht aus der Gährung und Umbildung heraus und müsse auf einen besseren Moment warten, wo dann mit einem Male die Idee aufleuchte, manchmal auch die ganze vollendete Form, straff und ohne Riss, der Idee angegossen. „Manchmal bricht mir der Schweiss aus, wenn es sich um Kirchenmobiliar han-

delt und ich nicht in ausgefahrenem Geleise mit der Schablone hantieren will!" sagte der Mann in seiner knappen, plastischen Redeweise, und wenn man das auf diesem Gebiete Geleistete mit prüfendem Blick durchforscht und häufig vergleicht, findet man nur zu oft etwas Fades, Flaches, Schwulst mit vielen Rissen und Sprüngen; es fehlt das organische Gebilde aus einem Guss, der Hauch, die Seele, welche die Einheit und den Wuchs aus einem Kerne bewirkt. Bei der Aufführung gothischer Bauten waltet das streng constructive, mathematische Gesetz vor; die Linien setzen auf und an nach unabänderlicher Norm wie bei den Krystallgebilden der Natur; es ist versteinerte Mathematik, die das Gerüst bildet, und weil nach den genialen Ausführungen des Herrn von Thimus auch eine andere Kunst, die ätherischste, die Musik, in den complicirtesten Zahlenverhältnissen beruht, kann man die Architektur auch gefrorene Musik nennen. So kann denn ein Gothiker, der mehr structive, als ästhetische Befähigung hat, eine leidliche gothische Kirche entwerfen; der Prüfstein für die volle und ganze Befähigung bleibt ein Altar, ein reiches Kirchengefäss. Dass hier an der Structur die Blüthe wachse und das strenge Gebilde die Leichtigkeit und Anmuth und Abrundung des aus einem Puncte wachsenden, ungezwungenen Ganzen an sich trage; dass ein Kunstproduct entstehe, nicht in zügelloser Fülle schwellend, auch nicht ins Dürftige knapp zusammengezogen, des „Steinmetzen Maass und Gerechtigkeit" ausprägend und doch nicht zum nüchternen, starren Fragment eines West- oder Nordportals herabgequält: dazu gehört ein gewisses malerisches Talent, eine Feinsinnigkeit des Geschmacks, Reichthum der Erfindung, Leichtigkeit in Verbindung und Verschmelzung gothischer Motive, dazu die volle Selbstbeherrschung im Innehalten jener zarten Linie, welche die volle reiche Blüthe von dem schwülstigen Ornamente trennt.

Besonders aber in der Zeit eines gewissen Aufschwunges der Kunst, wo langjähriger Bann der Unnatur und des Ungeschmacks gebrochen worden, kehren diese letzteren auf Schleichwegen in die Kunstbildung zurück, und zwar unter der Firma, der Maske der echten Kunst. So wird unter dem Aushängeschild: „Gothik", weil „Spitzbogen", so manches Gebilde in Holz, Metall oder Wolle und auch wohl in Stein in die Kirchen eingeschleppt, das seinem wahren Gehalte nach nichts mehr und nichts minder ist als ein mit Fialen und Wimpergen bekrönter Rococo. Der geometrische feste Grund fehlt ganz und gar; nicht der mit schlichten Linien operirende und des Cirkels Maass und Gerechtigkeit handhabende Verstand hat die Structur geliefert, aus der wie durch Zaubermacht hervorgerufen das Gebild der Schönheit hervortritt, sondern eine ins Buntscheckige und Abenteuerliche verliebte Phantasie hat sich mit dem Raube der Gothik beladen und gemeint, in gothischem Geiste zu schaffen, wenn von den Zierathen, die, um feste, mathematische Krystallisationspuncte gereiht, ein Kunstwerk bilden, eine möglichst grosse Menge in beliebiger Composition gebraucht und so ein Hochbau, ein Ungethüm von Strebewerk und Fialen und mancherlei Maasswerk herausgequält wurde.

In der artistischen Beilage bringen wir einen Altar, entworfen von Baurath Vincenz Statz für die Liebfrauenkirche in Trier, — diese Knospe der Gothik, welche durch umfassende Restaurationsbauten zu ihrem früheren Glanze ersteht. Dieser Altar ist ein Meisterwerk hervorragender Art, eben so reich in der Ausführung, als im Grundschema logisch gedacht.

Obiger Hochaltar ist in weissem französischen Steine ausgeführt. Die Mensa jedoch so wie die einschliessenden Bänke nebst allen Säulchen von Marmor.

Die Hautreliefs stellen das Leben der heiligen Mutter Gottes und des heiligen Laurentius dar.

Das Leben der heiligen Maria ist dargestellt in 5 Reliefs:

1. Opferung Maria's im Tempel.
2. Geburt des Heilandes.
3. Sendung des heiligen Geistes.
4. Tod Maria's.

Etwas höher wie diese steht in der Mitte über dem Tabernakel das fünfte, die Krönung Maria's.

Das Leben des heiligen Laurentius ist in 4 Reliefs dargestellt.

1. Laurentius begegnet Papst Sixtus.
2. Laurentius vertheilt die Kirchengüter an die Armen.
3. Laurentius zeigt dem Statthalter die Armen.
4. Laurentius' Tod auf dem Rost.

Unter der Mensa ist das Antipendium geschmückt mit einem Relief, welches Christus auf dem Regenbogen und in den vier Ecken die vier Evangelisten vorstellt.

Die vier tiefer gelegenen Reliefs stellen 1. das Opfer Kain's und Abel's vor, das 2. Opfer Abraham's und Isaak's, das 4. Opfer des Melchisedech, das 3. Opfer des Lammes der zwei Priester.

Ferner befinden sich am Altare die zwölf Apostel, Petrus und Paulus zu beiden Seiten der Krönung Maria's, Jakobus und Johannes neben dem grossen Tabernakel. Neben den Reliefs der heiligen Maria stehen 1. Simon, 2. Matthäus, 3. Thomas, 4. Andreas. Neben den Reliefs des heiligen Laurentius 1. Bartholomäus, 2. Thaddäus, 3. Jakobus minor, 4. Philippus.

An beiden Ecken des Altars befinden sich die Kirchenväter, auf der rechten Seite des Altars die Orientalen:

1. *S. Ephrem 378.*
2. *S. Cyrillus Alex. 444.*
3. *Chrysostomus 407.*
4. *Joannes Damascenus 750.*

Auf der linken Seite die Occidentalen:

1. *Augustinus 430.*
2. *Bernardus 1153.*
3. *Dominicus 1207.*
4. *Pius V. 1572.*

Ueber den Reliefs der heiligen Maria befindet sich über dem ersten der Morgenstern, über dem zweiten der Löwe auf einem Sessel. Ueber dem dritten: Gefäss mit der Taube und über dem letzten: Arche des Bundes.

Auf den Frontspitzen befinden sich vier Engel, welche die Leidenswerkzeuge tragen. Zwischen den Frontspitzen vier Engel; 1. mit der Lilie, 2. mit dem Scepter, 3. mit der Krone, 4. mit der Palme. Zu beiden Seiten halten zwei Engel Spruchbänder.

Der Aufsatz wird durch den Pelican gekrönt.

Zu beiden Seiten des Altars erheben sich vier Marmorsäulen, auf welchen Engel Kerzen tragen. Zwischen diesen befinden sich aus der Hand gestickte Teppiche in kleinen Reliefs, die Monatszeichen enthaltend.

Das Tabernakelthürchen ist von Kupfer, vergoldet und emaillirt.

Wir freuen uns auf der Schwelle des neuen Jahres unseren Freunden eine Abbildung dieses Altars bringen zu können, die bewährte Meisterschaft des Herrn Statz hat in diesem Altar auf das Neue die Probe bestanden; derselbe wird der Liebfrauenkirche zur dauernden Zierde gereichen, und der Besucher, der von dem erhabenen, schlichten Ernste der Kirche angeweht worden, wird beim Beschauen des Altars es sich gestehen, dass es auch heutzutage noch gothische Meister gibt, die über sechs Jahrhunderte hinweg ihren Zunftgenossen von damals mit edlem Stolze die Hand reichen dürfen.

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Köln. Unter dem 20. October hat Seine Heiligkeit die Statuten des Deutschen Cäcilien-Vereins anerkannt und bestätigt. Die Statuten enthalten folgende Puncte.

1. Der Verein steht unter einem vom h. Vater zu ernennenden Cardinal-Protector und unter der Aufsicht der betreffenden Diöcesan-Bischöfe. Die Angelegenheiten des Vereins besorgt der General-Präses unter Assistenz der einzelnen Diöcesan-Präsides. Jener wird in Gemässheit der Statuten gewählt und vom Cardinal-Protector bestätigt. Die Mitglieder wählen ausserdem acht Männer, die durch musicalische Kenntnisse hervorragen, um solche Compositionen auszuwählen, welche des katholischen Gottesdienstes würdig sind. Die Zahl dieser Commissions-Mitglieder kann bis auf 20 vermehrt werden.

2. Dem Zwecke des Vereins zu entsprechen, soll derselbe Sorge tragen, dass a. der *Cantus Gregorianus sive planus* überall gepflegt und der polyphone Gesang im Geiste der Kirche durch Compositionen der älteren Zeit ausgeführt werde. b. Soll der Volksgesang, wie er bei den verschiedenen Andachten üblich ist, belassen werden nach den Bestimmungen der canonischen Vorschriften. c. Die kirchlichen Bestimmungen über Gebrauch der Orgel und der Instrumental-Musik sollen genau beobachtet werden. d. Wenn in kleinern Kirchen, besonders auf dem Lande, diese Bestimmungen nicht gleich ausgeführt werden können, so soll doch ernstlich darauf hingearbeitet werden, die liturgische Musik nach und nach zu verbessern.

3. Der General-Präses wird alljährlich dem Cardinal-Protector Bericht erstatten über Thätigkeit und Fortgang des Vereins, eben so die Diöcesan-Präsides ihrem Bischofe.

Alsdann folgt eine kurze Angabe über Ursprung und Gründung des Vereins: Die deutschen Bischöfe hätten, um die Kirchenmusik zu heben und zu pflegen, die Cäcilien-Vereine in ihren Diöcesen einzuführen beschlossen. Diese Vereine hätten nach erfolgreichem Anfange ihre Statuten den Bischöfen zugestellt, welche sich aus Veranlassung des Concils in Rom befanden, mit der Bitte an den h. Vater, dieselben zu bestätigen. Der Secretär der *Congregatio Sacrorum Rituum* habe die Sache bei Sr. Heiligkeit vorgetragen, und dieser habe dieselbe einer Commisson zur Prüfung überwiesen. Nach Abstattung des Berichtes habe dann der h. Vater den Verein und dessen Statuten anerkannt und gebilligt und befohlen, darüber ein eigenes Breve auszustellen. — Die Sache ist um so bedeutsamer, als der Römische Cäcilien-Verein, durch das Einführen revolutionärer Elemente in neuester Zeit, die kirchliche Anerkennung nicht mehr hat, und so also die Pflege der kirchlichen Musikkunst ihren Sitz von Italien nach Deutschland übertragen wird. Als Protector ist, wie man sagt, Cardinal de Luca in Aussicht genommen, der jüngst auch Protector der *Anima* wurde und der stets ein eben so grosses Interesse für Deutschland überhaupt, als für die Pflege des kirchlichen Gesangs daselbst an den Tag gelegt hat. — Hoffentlich geht der Verein von Anfang an mit grosser Vorsicht und Umsicht zu Werke, um sich des Vertrauens, das man in Rom auf ihn setzt, würdig zu machen und die Stimmen des Neides und der Eifersucht, die sich erheben könnten, zumal in ausserdeutschen Ländern, von vornherein zum Schweigen zu bringen. Ein ganz besonderes Verdienst in der Sache hat Herr Chor-Director Haberle in Regensburg, dessen Tüchtigkeit auf musicalischem Gebiete allbekannt ist und der sie erst jüngst durch die Herausgabe des Graduale neuerdings documentirt hat.

Düsseldorf. Der Gemeinderath der Stadt Düsseldorf hat das Gesuch des Oesterreichischen Kunstvereins in Wien um Ueberlassung des auf der städtischen Galerie befindlichen Historienbildes „Christliche Martyrer im römischen Circus" von Albert Baur abschlägig beschieden. Das Gemälde soll nicht auswärts ausgestellt werden, da man Beschädigungen durch Verpackung und Transport befürchtet. Es ist dies im Interesse des Künstlers sehr zu bedauern.

Nürnberg. Wir freuen uns, schreibt der Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit, melden zu können, dass der Krieg, so sehr er seinen Einfluss auf unsere Anstalt geltend macht, doch weder zu vollständigem Stillstande der Entwicklung genöthigt, noch unserer Casse bis jetzt Verlegenheiten bereitet hat, die nicht hätten behoben werden können. Gehen auch die längst zugesicherten Jahresbeiträge, welche in dieser Periode fällig sind, nicht so regelmässig ein als früher; ist uns auch durch den gestörten Verkehr und andere Verhältnisse der grösste Theil der sonst im Sommer und Herbste kommenden Reisenden und damit ein grosser Theil der leider noch immer nöthigen Eintrittsgelder ausgeblieben: so sind doch auf der anderen Seite dem Museum so viele Beweise des Wohlwollens und der Theilnahme zugekommen, wie sie selbst unter ganz normalen Verhältnissen uns nicht immer zugehen. Besonders erfreulich war uns eine Reihe von Zuschriften aus Oesterreich, aus denen hervorgeht, dass auch die an dem heutigen ruhmvollen Kriege nicht theilnehmenden deutschen Stämme sich gehoben fühlen durch das Bewusstsein, wenn auch nicht politisch, so doch stammverwandt noch der Nation anzugehören, die sich so mächtig hebt. Der Gemeinderath der k. k. Haupt- und Residenzstadt Wien hatte seit dem Jahre 1866 keinen Beitrag mehr geleistet, und unsere Bemühungen, den Namen dieser Stadt in dem grossen Verzeichnisse der das Museum unterstützenden Städte erhalten zu sehen, waren fruchtlos. Für 1870 hat derselbe, ohne directes Einschreiten von unserer Seite, den Beitrag von 100 fl. ö. W. wieder zugesendet und ausdrücklich bemerkt, dass dies aus Anlass der heute so erfreulichen Lage der Nation geschehe.

Von Seiten der Schlüsselfelder'schen Stiftung in Nürnberg wurde dem Museum ein alter Schlitten mit Schnitzwerk und Vergoldung zur Aufbewahrung übergeben. Der auf Kosten des Herrn Banquiers Hohenemser in Mannheim ausgeführte Abguss des Grabdenkmals König Ruprecht's von der Pfalz und seiner Gemahlin ist seit unseren letzten Mittheilungen übergeben worden. Auch die Verzeichnisse der neuangemeldeten Jahresbeiträge so wie der Geldgeschenke und die Gaben für die Sammlungen können heute eine unwesentliche Fortsetzung erhalten.

Ein Aufruf des Museums, ihm von allen Seiten die auf den Krieg sich beziehenden Proclamationen, Flugschriften, Gedichte, Caricaturen u. s. w. zuzusenden, hat grossen Erfolg gehabt und wir sprechen mit der Bitte um Fortsetzung allen Einsendern freundlichen Dank aus. Eine specielle Aufführung der hieher gehörigen Gegenstände im Verzeichnisse unterlassen wir jedoch, weil die Zahl derselben zu gross ist, und doch, so wichtig auch die Sammlung im Ganzen, der materielle Werth der meisten Einzelstücke nur so gring ist, dass wohl die Einsender von einer besonderen Bestätigung des Empfanges gern absehen werden.

Prag. Graf Franz Thun, Präsident des Böhmischen Kunstvereins und des Dombauvereins in Prag, ein um die Kunstpflege in Oesterreich und namentlich in Böhmen hochverdienter Mann, starb in Prag am 22. November, 61 Jahre alt. Graf Franz war unter dem Ministerium seines Bruders Leo Thun Referent für die Kunstangelegenheiten und ist in Deutschland u. A. durch seine rege Betheiligung an der Verbindnng für historische Kunst rühmlich bekannt. Er war ein Ehrenmann im vollen Sinne des Wortes und ein unablässiger Wohlthäter der Armen. Der Ausbau des prager Domes hat an ihm seinen rührigsten Förderer verloren.

Krakau. Zur Wiederherstellung des alten, historisch denkwürdigen Rathhauses in Krakau hat der Kaiser von Oesterreich einen Staatszuschuss von 20,000 Fl. in vier gleichen Jahresraten zu je 5000 Fl. von 1870 an bewilligt.

Aufruf zur Beisteuer für die Wiederherstellung des Strassburger Münsters.

Das Münster zu Strassburg, gleich unserem Dome eines der erhabensten Denkmäler deutscher Baukunst und Frömmigkeit, ist der gänzlichen Zerstörung während der Belagerung kaum entgangen und bedarf der schnellen Herstellung des abgebrannten Daches und anderer Theile, um vor weiterem Verfalle bewahrt zu werden.

Die Bewohner Strassburgs sind selbst ausser Stande, gegenwärtig auch nur die nothwendigsten Mittel zur Wiederherstellung zu beschaffen, und hat sich desshalb das dortige Dombau-Comité in einem Aufrufe um „Unterstützung zur Förderung des hehren Zieles" nach aussen hin gewendet. Wie nicht anders zu erwarten, hat dieser Aufruf, ungeachtet der Ungunst der Zeiten, in Köln, dass sich beim Ausbau seines eigenen Domes so grossartiger Beihülfe von aussen erfreut, sofort die Theilnahme wach gerufen.

Die Unterzeichneten sind als Comité zusammengetreten, um durch

Entgegennahme von Geldspenden zum Zwecke der Herstellung des Strassburger Münsters

dieser Theilnahme einen thatsächlichen Ausdruck zu geben.

Kaum sind drei Monate verflossen, seit wir mit banger Besorgniss auf die Gefahren hinblickten, die unserem Dome, die unserer Vaterstadt drohten. Die Vorsehung hat diese Gefahren von uns und unserer Provinz gnädig abgewendet und können wir heute am besten unseren Dank dadurch beweisen, dass wir nach Kräften und ohne Zögern helfen, die Wunden zu heilen, die nun unserer rheinischen Schwesterstadt geschlagen worden.

Gaben bitten wir an unseren

Schatzmeister Herrn D. Leonardt, Schildergasse Nr. 107 und 109,

oder an einen der Unterzeichneten zu richten. Das Verzeichniss der Gaben wird von Zeit zu Zeit durch die Tagesblätter veröffentlicht und über dieselben Rechnung abgelegt werden.

Die Redactionen von Zeitungen werden um Aufnahme dieses Aufrufes gebeten.

Köln, am 11. November 1870.

Das Comité:

Fr. Baudri, Stadtverordneter, Vorsitzender. **Fritz Graf Beissel von Gymnich**, Major a. D. **H. M. Boelling**, Ober-Procurator. **Dr. Chargé**, Schul-Inspector. **R. Esser II. Jun.**, Adv.-Anwalt, Schriftführer. **Dr. Ewich**, Arzt. **P. Fuchs**, Bildhauer. **A. Kalm**, Dom-Capitular und Dompfarrer. **H. J. Jungbluth**, Kaufm. **Fr. Koch**, Maurermeister. **A. Lange**, Architekt. **D. Leonardt**, Kaufm., Schatzmeister. **J. Raschdorff**, Baurath, Stadtbaumeister. **A. Reichensperger**, App.-Ger.-Rath. **C. Ringe**, Staats-Procurator. **Dr. Schellen**, Director der Realschule. **Dr. Schwarz**, Regierungs-Medicinalrath. **J. Stroever**, Stadtverordneter. **von Thimus**, App.-Ger.-Rath. **Th. Wolff**, Stadtverordneter.

(Nebst einer artistischen Beilage.)

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst
herausgegeben und redigirt von
F. van Endert in Cöln.
Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 2. — Köln, 15. Januar 1871. — XXI. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Krippe und Kunst.

(Schluss.)

Noch haben wir auf dem Gebiete der christlichen Dichtkunst zwei hieher gehörige Erscheinungen zu erwähnen, und zwar die eine aus der Neuzeit, die andere aus dem Mittelalter. Während nämlich in diesem die Weihnachtsspiele unser Fest verherrlichten, haben in der Neuzeit, besonders in diesem Jahrhundert, manche fromme Sänger und Sängerinnen in ihren religiösen Gedichten das Christkindlein gefeiert.

Im Mittelalter war bekanntlich das Schauspiel ein religiöses; es schloss sich dem Cultus, dem kirchlichen Festjahre, der Liturgie innigst an. Besonders häufig wurden in der Fastenzeit, und namentlich in der Charwoche, die Passionsspiele aufgeführt, jene Spiele, von denen die Oberammergauer noch einen kostbaren Rest bewahrt haben, der wie eine verspätete Alpenblume uns entgegenduftet, wie der letzte Nachhall eines musicalischen Stückes an unser Ohr tönt. Neben der Passionszeit hatte aber auch der Weihnachtskreis seine Festspiele. Es wurden Darstellungen der mit der Geburt Christi verknüpften Begebenheiten — des Lobgesanges der Engel, der Auffindung Christi durch die Hirten, der Anbetung der h. drei Könige u. s. w. — gegeben. Auch diese hielten sich gleich den Passionsspielen dem Inhalte nach anfänglich streng an dem Bericht der Evangelisten, und wo sie sich Erweiterungen gestatteten, da waren dieselben der Tradition entnommen. Allmählich aber traten dann auch selbständige Erweiterungen hinzu, vornehmlich zu dem Zwecke, um auch dem komischen Elemente einigen Raum zu vergönnen. Wie bei den Passionsspielen der gewinnsüchtige Judas und der Kaufmann, bei dem die zum Grabe gehenden Frauen Specereien kauften, zur Belustigung des Publicums dienen mussten, so wurde in den Weihnachtsstücken der Umgebung des Herodes und den Wirthen zu Bethlehem diese Rolle zu Theil.

Was dann weiter von den Darstellungen des Leidens des Herrn gilt, das gilt auch in Betreff der Mysterien auf Weihnachten: so viele Zeugnisse nämlich über die Aufführung solcher geistlichen Stücke auch vorhanden sind, so dass man annehmen muss, es seien dieselben fast allerorts sehr häufig gespielt worden, so haben sich doch bis auf die neueste Zeit verhältnissmässig nur wenige vollständige Texte derselben auffinden lassen. Es scheint, als ob sie zumeist nicht aufgeschrieben seien, weil Inhalt und Form des Dialogs traditionsmässig feststand und als Nationalgut von Geschlecht zu Geschlecht sich forterbten, wo es um so leichter geschehen konnte, als die meisten Stücke sich ziemlich genau an die h. Schrift und die kirchliche Tradition anschlossen. Erst wo einzelne Partieen selbständiger und kunstreicher ausgeführt wurden, ward die Aufzeichnung zum Bedürfniss. Daher kommt es, dass die Texte, die wir besitzen, erst aus den letzten Jahrhunderten des Mittelalters stammen, obwohl schon früher häufige Aufführungen Statt fanden.

Aus einer Handschrift des 14. Jahrhunderts theilt Mone in seinen „Schauspielen des Mittelalters" ein Spiel von der Geburt Christi mit. Dasselbe umfasst den ganzen Festkreis von Weihnachten. Es führt in den vier ersten Auftritten — passend an die viertausend Jahre vor Christus und an die vier Adventssonntage erinnernd — die Propheten, die Vermählung der aller-

seligsten Jungfrau, ihre Verkündigung und endlich ihre Heimsuchung vor. Mit dem fünften Auftritt ist dann das h. Christfest erreicht. In stiller Nacht weiden die Hirten ihre Herden auf den Feldern Bethlehems; da erscheint der Engel, um ihnen die frohe Botschaft zu verkünden. Er hebt an mit dem Lobe Gottes im Himmel und mit der Glückseligpreisung derer auf Erden, die guten Willens sind; denn sie sind nun Gottes Kinder geworden. „Ich künde euch Leuten grosse Freude," fährt er fort, „ihr seid jetzt unsere Hausgenossen, von Gott und von uns erkoren. Euer Erhalter ist geboren, Gott und Mensch, von einer Magd, Heil und Seligkeit hat euch betagt. Gehet und sehet das reine Kind; bei ihm findet ihr ein Rind und ein Esel gebunden. Es ist in Tücher gewunden; dies Wahrzeichen habt ihr von mir: in einer Krippe findet ihr dasselbe Kindlein gelegt, das des Himmels Thron trägt." Die Hirten gehen voller Freude zur Hütte und finden das Kind; sie loben Gott den Herrn, der sie durch einen Engel dahin geführt, sie beten das Kind an, das „Gott und Mensch ist, dessen Vater Gott vom Himmel ist, dessen Mutter die viel reine Magd", sie klagen ihm all ihre Beschwerniss und bitten ihn um seinen Schutz. — Daran schliesst sich ein sechster Auftritt, in dem die Töchter von Sion erscheinen und der Mutter des Christkindes lobsingen, „der Königin vom Himmelreich, deren Gleichen nie gesehen und nimmer wird geboren werden; der Königin aller Welt, die lichter denn der Sonne Schein, erwählter als der Mond, erhöht über alle Engel ist". Dieses Lob wendet Maria von sich ab und preiset Gott, von dessen Gnade sie Alles empfangen hat, Gott dessen „Güte Niemand ergründen kann, dessen Milde alles Maass übersteigt, dessen Barmherzigkeit nie gemindert wird." — Hiermit schliessen die Begebenheiten des Weihnachtstages ab und drei weitere Auftritte führen uns die h. drei Könige vor, und zwar zuerst in Jerusalem, dann bei den Hirten und endlich am Ziele ihrer Reise, vor der Krippe. Der zehnte Auftritt bringt die Darstellung Jesu im Tempel, der eilfte und zwölfte den Anschlag zum Kindermord und die Flucht nach Aegypten. An letztere schliesst sich die Klage der Christenheit, der „viel armen Rachel" um ihre Kinder, die grausam gemordet wurden. Dann schliesst der zwölfte Auftritt mit der freudenvollen Aufforderung des Engels an Joseph, mit dem Kinde und dessen Mutter nach Israel heimzukehren.

Ein anderes Weihnachtsspiel hat vor Kurzem Piderit nach einer Handschrift des 15. Jahrhunderts herausgegeben. Es umfasst einen kleineren Zeitraum, als das ebengenannte, behandelt diesen aber ausführlicher. Beginnend mit der Verkündigung, lässt es, nachdem Joseph auf die Weisung des Engels Maria seine Gemahlin zu sich genommen, gleich die Reise nach Bethlehem folgen. Sie suchen eine Nachtsherberge, werden aber überall hart abgewiesen und müssen in den Stall einkehren. Joseph geht aus, um eine Wiege für das Jesukind zu suchen, und als er unverichteter Sache zurückkommt, ist der Weltheiland bereits geboren, und in den Lüften erschallt der Lobgesang der Engel: „*Gloria in excelsis Deo.*" Der h. Joseph tritt voller Ehrfurcht ein, und seinen Worten folgt das berühmte Lied des Salzburger Mönches:

„Joseph, lieber Joseph mein,
Hilf mir wiegen mein Kindelein;
Gott der wird Dein Lohner sein
Im Himmelreich,
Der Jungfrau Kind Maria."

Mehrere Sänger, Diener und Dienerinnen treten auf und führen ein volksthümliches, kindliches Gespräch. Und nun folgt die Hirtenscene, wie die Hirten vom Engel die frohe Botschaft erhalten, zur Hütte kommen und ihre Bitten vortragen.

Dieses Stück schliesst vor der Ankunft der Weisen aus dem Morgenlande. Dagegen scheint in den meisten Fällen das Fest der Erscheinung des Herrn mit in den Bereich der Darstellung gezogen zu sein. So wurde bei dem Concil zu Constanz am 24. Januar 1417 ein Weihnachtsspiel aufgeführt, welches, ähnlich wie das oben zuerst erwähnte, die Geburt Christi, die Anbetung des Heilandes durch die Hirten, die h. drei Könige, Herodes, der ihnen nachschickt, und den Kindermord darstellte. Desgleichen wurde im Jahre 1589 von den Prinzen und Prinzessinnen des kurfürstlichen Hofes zu Berlin eine „kurtze Comedien von der Geburt des Herrn Christi" aufgeführt, die auch die Anbetung der Magier einschloss.

Uebrigens macht sich zwischen den beiden oben besprochenen Stücken schon ein grosser Unterschied bemerkbar. Während das erste, aus dem 14. Jahrhundert stammende, zwar sehr kurz und einfach, aber auch edel gehalten ist — es ist schön in seiner Einfachheit wie die Evangelien, seine Vorbilder —, hat das zweite, welches um ein Jahrhundert jünger ist, zum Theil die Ehrfurcht vor einem so hohen, hehren Objecte ausser Acht gelassen. Wie die Wirthe zu Bethlehem den h. Joseph mit Schimpf abweisen, wie die Hirten nicht nächtlich bei der Herde wachen, sondern im Schlafe vom Engel angetroffen werden und sie sich die Augen ausreiben, einander in die Seiten stossen und sich zum Aufstehen ermahnen, wie sie bei dem neugeborenen Kinde kaum zu höheren Gedanken sich erheben, sondern

um Zwiebeln und Knoblauch, um Bohnen und Linsen und Aehnliches bitten, wie eine Magd den Pflegevater schilt —: das Alles will zu den erhabenen Gedanken, zu den heiligen Personen und zu der lange ersehnten Weihenacht nicht passen. Es war dies aber auch bereits die Zeit, wo nicht mehr wie früher vor der Aufführung das „*Veni sancte Spiritus*“ von Allen intonirt wurde, wo der Schauplatz der Action aus der Kirche verlegt ward und die Darstellung im Freien Statt fand. Dort konnte man sich dann ganz der Freiheit hingeben, und immer mehr wurden die frommen Spiele profanirt, bis sie endlich ganz verschwanden und nur das Zwischenspiel als Fastnachtsposse vorerst sich noch rettete. So geht es immer: wenn die Pflanze aus dem heimathlichen Boden ausgerissen und in fremdes Erdreich getragen wird, so verkümmert sie allmählich und erstirbt; und das Kind verwildert, wenn es sich losreisst vom Herzen der Mutter, die es gepflegt und erzogen hat. „So waren denn also,“ schreibt J. v. Eichendorff, wo er von den Mysterien des Mittelalters spricht, „so waren denn also auch auf diesem Gebiete schon früh die Fundamente zu einem kühnen Münsterbau gelegt, der alle mannigfaltigen Erscheinungen des Lebens symbolisch erfassen und sehnsüchtig bis zum Kreuze emporranken sollte: Allein der Bau blieb unvollendet, wie die meisten Münster, und schloss ab mit seinem ersten, fast räthselhaften Rohbau.“

Eine kleine Kapelle dagegen hat, wenn wir diesen Vergleich festhalten wollen, die Poesie der Neuzeit in ihren religiösen Gedichten dem Christkindlein zu Ehren aufgeführt. So manche fromme Dichter haben — und das ist eine erfreuliche Erscheinung — sie haben dem modernen Heidenthum zum Trotz zu den Idealen, welche die Kirche in ihrem Leben und Wirken ihnen bietet, wieder zurückgegriffen, und da stand das liebliche Weihnachtsfest gewiss nicht an letzter Stelle. Haben die Dichter doch jene heilige Nacht besungen, in der Christus geboren ward, dass sie schöner gewesen sei, als je zuvor, und der Morgen der darauf folgte, „das war der alte Morgen nicht, der täglich wiederkehret“. Und dann sind sie eingetreten in den Stall zu Bethlehem und haben die heilige Familie geschildert und die Hirten, wie „sie stehen und schauen und staunen, preisen und beten“. In einer Krippe, so singt A. v. Droste-Hülshoff:

„In einer Krippe ruht ein neugeboren,
Entschlummernd Kindlein wie im Traum verloren;
Die Mutter knieet, Weib und Jungfrau doch.
Ein ernster, schlichter Mann rückt tief erschüttert
Das Lager ihnen; seine Rechte zittert
Dem Schleier nahe um den Mantel noch.

„Und an der Thüre stehn geringe Leute,
Mühsel'ge Hirten, doch die Ersten heute;
Und aus den Lüften singt es süss und lind
Verlorne Töne von der Engel Liede:
Dem Höchsten Ehr' und allen Menschen Friede,
Die eines guten Willens sind.“

Bald erinnert die Christnacht die Dichter an die Freuden der Kindheit, wo sie so still und ahnungsvoll geträumt und beim Erwachen vor den Tannenbaum getreten sind, um zu sehen, „was der heilige Christ gebracht“. Bald finden sie, wie Ed. Michelis und Eichendorff, in der Christnacht ein Bild jener hehren Nacht zu Bethlehem: Die Glockenklänge ertönen wie der Lobgesang der Engel einst auf Juda's heil'ger Flur und laden die Seele mit Sehnsuchtsdrange zur stillen Kirche ein; und wer eintritt, der findet auch dort die Krippe und das Kind, und knieet mit den Hirten anbetend zur Erde nieder. Und im Felde ist's so still, und so friedlich die Natur;

„Sterne hoch die Kreise schlingen,
Aus des Schnees Einsamkeit
Steigt's wie wunderbares Klingen —
O du gnadenreiche Zeit!“

Bald fallen sie vor dem holden Himmelskind nieder und freuen sich mit Maria und lobsingen ihm mit den Engeln und preisen die Herablassung und Liebe des Heilandes, der die Krippe zum Lager erkor und den niedrigen Stall mit des Himmels Herrlichkeit erfüllte; sie opfern ihm ihre Gaben, wenn auch klein und gering, ihre Liebe, ihr Herz, ihren Willen, und bitten ihn, wie L. v. Stolberg, dass er zum Wollen das Vollbringen geben möge. Arndt's Gebet eines Kindes an den heiligen Christ fleht also:

„O segne mich, ich bin noch klein,
O mache mir den Busen rein!
O bade mir die Seele hell
In deinem reichen Himmelsquell!
Dass ich wie Gottes Engel sei
In Demuth und in Liebe treu,
Dass ich dein bleibe für und für,
Du heil'ger Christ, das schenke mir!“

Und alle laden sie ein, mit ihnen hinzutreten an die Krippe, mit ihnen zu opfern und zu bitten und ihre Freude zu theilen; denn wo der Friedensfürst der Welt geboren ist, da soll jedes Herz sich freuen. — Simrock vergleicht nach dem Altdeutschen die allerseligste Jungfrau, welche den Quell der Gnaden trägt, mit einem reichbeladenen Schiffe, dessen Segel die Liebe, dessen Mast der h. Geist ist, und die Vorsehung ist das Steuer, welches das Schiff nach Bethlehem in den Hafen lenkt. — Diepenbrock theilt uns in seinem Geistlichen Blumenstrauss“ eine freie Uebersetzung des

Wiegenliedes der Mutter Gottes von Lope de Vega mit. Es ist ein edel gehaltenes und zart gefühltes Lied. Die allerseligste Jungfrau bittet die Engel, die Zweige zu halten und den Wind zu sänftigen, dass ihr lieblich schlummerndes Kind nicht gestört werde; und dann wendet sie sich an die Palmen von Bethlehem, dass sie still sein, und an den zürnenden Wind, dass er schweigen, und an die grimmige Kälte, dass sie nachlassen und ihr Kind nicht wecken möge; zum Schluss wiederholt sie ihre Bitte an die heiligen Engel:

„Kommet und wärmet,
Kommet und wieget
Mein göttliches Kind!
Haltet die Zweige,
Sänftigt den Wind!"

Ein anderes, nicht weniger zartes Wiegenlied pflegt zu Rom in der Weihnachtszeit von blinden Männern und Frauen, die vor der Kirche *Ara Coeli* sitzen unter Begleitung von Mandolinen, Triangeln und Flöten in einfach sanfter Melodie gesungen zu werden.

Die Krone aber unter den Gedichten auf Weihnachten gebührt wohl den Krippenliedern von Louise Hensel. Ein so zartes, kindliches Gemüth, wie es sich in allen Liedern Hensel's ausspricht, eine so reine, edle Seele musste keinen willkommenern Gegenstand finden können, als das liebe Christfest, als die Krippe mit dem holden Jesukindlein. Darum sind auch ihre Krippenlieder so innig und sinnig, wie kaum ein anderes, darum athmen sie so ganz den Frieden und die Freude dieses hohen Tages und die Empfindungen der ganzen Christenheit, besonders der Kinderwelt. Es sind vier, und jedes für sich bietet seine eigenthümliche Schönheit, sein specifisches Interesse, so dass man kaum weiss, welchem man den Vorzug geben soll. Sie lassen sich auch sehr passend als ein Ganzes zusammenfassen, und dann bildet das erste den Prolog, die folgenden entsprechen den drei Lebensaltern, dem des Kindes, des Jünglings und des Mannes. Wie in den Mysterien des Mittelalters der „*expositor ludi*" mit den nöthigen Aufklärungen über Zeit, Ort und Gegenstand das Spiel eröffnete, so schildert auch das erste und bekannteste dieser Lieder die Scenerie, die Hütte zu Bethlehem und ihre heiligen Bewohner, zunächst den Heiland selbst:

„Was ist das doch ein holdes Kind,
Das man hier in der Krippe find't?
Ach, solch ein süsses Kindelein,
Das muss gewiss vom Himmel sein."

Und dann die allerseligste Jungfrau, die knieend bei der Krippe voll seliger Freude auf das Kindlein sieht; den h. Joseph, „den Mann, der zu der Seite steht und still hinauf zum Himmel fleht"; die fromme Schar der Hirten mit langem Stab und rundem Hut; die lichten Engelein, die so lieblich singen und mit ihrem himmlischen Glanze den niedrigen Stall erhellen; die heiligen drei Könige, die gläubig aus der Ferne kommen:

„Und ob dem Hüttlein flammt ein Stern,
Der leuchtet nah und leuchtet fern,
Er scheinet auch durch unsre Zeit
Und leuchtet bis in Ewigkeit.

Sei hochgelobt, du dunkle Zell'!
Durch dich die ganze Welt wird hell.
Klein Kindlein in der Jungfrau Schooss,
Wie bist du so unendlich gross!"

Hierauf folgt an zweiter Stelle „das Kind beim Jesuskinde". Es ist recht hübsch, wie das Kind die süsse Mutter grüsst, die das schönste Kind hat, und sie bittet, ihm das Kindlein zu zeigen, und sie fragt, ob das sein Brüderlein wär'. Und nun will es ihm Gaben bringen, was es nur wünscht, sein Spielzeug, seine Puppe, seinen Ball, Kränze und Krönlein, die Blumen aus dem Garten; es will immer bei ihm bleiben, will ihm singen, will weinen oder lachen, wie das Kindlein es wünscht, wenn es ihm nur sein Händchen reicht. Zum Schlusse fleht es noch um höhere Gaben: „Lehr' mich leben, lehr' mich sterben, wie Du lebst und wie Du stirbst"; und damit leitet es schon auf das folgende Gedicht hin, wo der Jüngling zur Krippe tritt. Er erkennt bereits die ganze Grösse des zarten Kindes, er weiss, dass es in seinen Händen alles trägt, was uns Armen fehlt, dass es uns selige Fülle und ewigen Frieden geben will, dass es uns alle zur Seligkeit ruft. Und während das Kind sein Liebstes, was es hat, sein Spielzeug, als Gabe anbietet, will der Jüngling sein ganzes Erdenleben, all sein Denken, all sein Streben Jesu zum Opfer weihen. Er will ganz seinem Willen folgen, will mit ihm handeln und wirken, mit ihm kämpfen und leiden, mit ihm weinen und flehen und ihm treu sein bis in den Tod, damit er auch mit ihm glorreich auferstehe: ein schönes Opfer am Morgen des Lebens.

„Krippenfreunde" ist das vierte Gedicht überschrieben, und darin folgt der Mann nochmals mit den frommen Hirten der Einladung des Engels und begrüsst das wunderbare Kind. Er legt ihm sein Herz und damit sich ganz zum Angebinde zu Füssen; zwar ist sein Herz bereits von Sünde und manchem Leid gedrückt, aber Sanct Joseph, so hofft und bittet er, wird es reinigen und schmücken, und Maria, die Zuflucht kranker Herzen, wird das Leid von ihm nehmen und ihn ihrem Sohne versöhnen. — Das

Ende des Liedes wendet sich lobpreisend an die hochbegnadigte Jungfrau:

„O mutterselig Schweigen!
O Wonne übergross!
O still anbetend Neigen
Zum Kind in Deinem Schooss!"

Auf solche Weise haben alle Gattungen religiöser Poesie ihre werthvollen Beiträge zur Feier des Weihnachtsfestes geliefert; und wie sie, so hat auch die christliche Bildnerei, diese stumme und doch höchst beredte Dichtung, in ihren verschiedenen Zweigen die Verherrlichung des Christkindes eifrig sich angelegen sein lassen. Die Malerei *al fresco*, die Tafel-, die Miniatur-, die Glasmalerei, die kirchliche Stickerei und Schnitzerei und selbst die Steinsculptur haben mehrfache Darstellungen der Krippe und ihrer Umgebung geschaffen. Diese Darstellungen lassen sich ihrem Objecte nach in drei Classen unterscheiden, je nachdem sie entweder bloss das Krippenkindlein nebst dessen Mutter und Pflegevater, oder die Anbetung der Hirten, oder endlich die Anbetung der h. drei Könige zum Gegenstande gewählt haben. Letztere Darstellung, die Weisen aus dem Morgenlande vor der Krippe des neugeborenen Königs der Juden, kehrt am häufigsten wieder; wir können dieselbe aber hier unberücksichtigt lassen, da wir es uns vorbehalten, in einem ferneren Aufsatze näher auf sie einzugehen.

Bei den Werken erster Art finden wir Maria und Joseph gewöhnlich in anbetender Stellung vor dem göttlichen Kinde. In der Regel kommen noch Engel dazu, die entweder gleichfalls vor dem Gottmenschen niederknieen, wie z. B. auf dem lieblichen Bilde von Overbeck, welches nach einem Stiche von Keller durch Schulgen's Abdrücke dem Publicum zugänglich gemacht ist, oder sie schweben dienend um das Kindlein herum, als wollten sie es nach den Worten des Wiegenliedes „wiegen und wärmen"; oder endlich sie schweben in der Höhe oberhalb der Krippe und halten ein Spruchband in den Händen, darauf die Worte ihres himmlischen Lobgesanges geschrieben sind; dieses z. B. in dem Ostfenster des südlichen Seitenschiffes der Ueberwasserkirche zu Münster. Bisweilen trägt nur Ein Engel ein solches Spruchband und die ihn umgebenden Engel halten Harfen und andere Saiteninstrumente in den Händen, um den himmlischen Lobgesang mit englischer Musik zu begleiten. Zumeist sind auf diesen Bildern auch Ochs und Esel nicht vergessen; diese Thiere bei der Krippe anzubringen, ist keine willkürliche Erfindung, sondern seit uralter Zeit künstlerisches Eigenthum, und zwar nach einer Stelle beim Propheten Habakuk: „In der Mitte von zwei Thieren wirst du erkannt werden", und einer anderen bei Isaias, der also spricht: „Es erkannte der Ochs den Besitzer und der Esel die Krippe seines Herrn, Israel aber erkannte mich nicht." Daher haben sie auch regelmässig den Ausdruck der Theilnahme, ja oft der Ehrfurcht, gleich als ob auch sie in dem Kindlein in der Krippe ihren Erlöser begrüssen, da nach Paulus ja auch die Natur der Erlösung harrt. Soll die Anbetung der Hirten dargestellt werden, so gruppiren sich diese in angemessener Weise um die genannten Personen herum und fallen voller Ehrfurcht mit ihnen zur Erde nieder.

Bilder dieser Art besitzen wir von den bedeutendsten Künstlern, wie Rafael, Guido Reni, Hannibal und Ludwig Carracci, Veronese, Murillo, Hans Hemling, Albr. Dürer, Hans Holbein, Rubens, Rembrandt und vielen anderen; die meisten dieser Weihnachtsbilder ziert Lieblichkeit und Sanftheit, Anmuth und Ruhe, Einfachheit und Wahrheit; das Dunkel der Nacht wird verschlungen in die himmlische Glorie und in den Lichtglanz göttlicher Herrlichkeit — ein schönes Bild des grossen Erlösungsmorgens. Wir wollen diese Werke hier nicht einzeln aufführen, sondern bloss an das berühmt gewordene Bild von Correggio erinnern, das gewöhnlich „die Nacht" genannt wird. Ein helles Licht, das die Nacht erhellt, strahlt vom Jesukindlein aus, wie dann alles wahre Licht nur von Christus auf die Erde ausgegossen ist und wir nur in seinem Lichte das Licht erst sehen. Die allerseligste Jungfrau erscheint in stiller Majestät und neigt sich mit mütterlicher Freude über das Kind hin; ihr reines Antlitz wird durch das vom Sohne ausgehende Licht überstrahlt. Der h. Joseph ist in den Hintergrund getreten; die Hirten neigen sich voll Demuth und Vertrauen vor dem göttlichen Kinde, und ein Hirtenmädchen voll frommer Einfalt bringt in einem Körbchen zwei Turteltauben Christo zum Angebinde. Hehrer Friede ist über alle Personen ausgegossen.

In vielen Fällen bilden die heilige Familie im Stalle zu Bethlehem und die Anbetung der Hirten Theile eines zusammenhängenden grösseren Ganzen. Es finden sich nämlich öfters auf Glas- und Wandgemälden, in den Stickereien auf Caseln und anderen liturgischen Gewändern, so wie in Teppichgeweben, am häufigsten aber wohl bei grösseren Altarbildwerken, die wichtigsten Momente aus dem Leben und Leiden des Herrn bildlich dargestellt. Dass dabei die Geburt des Heilandes nicht übergangen wurde, versteht sich von selbst. So zeigen die Bilder des Hauptaltars der Marienkirche zu Dortmund Reste eines mittelalterlichen Flügelaltars, dessen beide untere Flügelblätter die Anbetung der h. drei Könige

und die Geburt Christi darstellen: Die allerseligste Jungfrau, ihr Kind küssend, von Joseph sorglich bewacht; in den Lüften schweben liebliche Engelgestalten. Lübke erkennt in diesen Arbeiten „die Hand eines der trefflichsten Meister der westfälischen Schule, der an Tiefe und Kraft der Farbe die übrigen ohne Ausnahme übertrifft, während er zugleich den eigentlichen altkölnischen Typus der Köpfe zu zartem Seelenausdruck zu steigern weiss. Besonders anmuthig, voll tiefer Empfindung ist der Kopf der h. Jungfrau." Wir müssen aber an diesem Bilde das Verfahren des Künstlers tadeln, womit er die h. Maria als Wöchnerin im Bett, das Kind in den Armen, darstellt. Eine solche Situation ist für die bildliche Darstellung unschicklich; zudem widerspricht sie in diesem Falle der h. Schrift, welche uns erzählt, wie die allerseligste Jungfrau ihr göttliches Kind in Windeln gewickelt und in eine Krippe gelegt habe, und mit Recht nimmt die Tradition an, dass die armselige Hütte kein anderes Lager als die harte Krippe darbot. Ueberdies ist es ja in der Kirche eine fromme Meinung, dass der allzeit jungfräuliche Leib Mariä auch bei der Geburt des Heilandes in jeder Hinsicht gänzlich unverletzt blieb, dass sie also auch von dieser Folge der Erbsünde, den Leiden der Mutterschaft, allseitig befreit worden sei. Ein anderes Altargemälde ist die berühmte Erscheinung des dem Namen nach unbekannten liesborner Meisters aus dem 15. Jahrhundert, ein grosses und vortreffliches Werk, das im Anfang unseres Jahrhunderts, 1807, schändlich verschleudert wurde und in einzelnen zerschnittenen Stücken in Privatbesitz überging. Das Hauptbild der Mittelfläche, welches den Gekreuzigten darstellte, dessen Blut von vier schwebenden Engeln in goldenen Kelchen aufgefangen wurde, hatte zu jeder Seite vier kleinere Seitenbilder, welche Scenen aus der Kindheit Jesu und Ereignisse nach seinem Tode vorführten, und zwar unter jenen neben den h. drei Königen auch die Geburt Christi. Durch alle diese Darstellungen, die auf Goldgrund gemalt sind, „weht ein Hauch von Milde, Anmuth und göttlicher Ruhe, der eben so scharf mit dem aufgeregten, fehdenerfüllten Sinne des damaligen Welttreibens contrastirt, wie er im Einklange steht mit dem still friedlichen, klösterlichen Asyl und seiner in sich gekehrten Frömmigkeit. Nirgends verletzt uns ein Ton, eine Geberde, ein Motiv, das eine Disharmonie in diesen schönsten Gottesfrieden einer kindlich frommen Seele brächte; alle Affecte zeigen sich wie verklärt, wie geläutert, mehr fast durch das Medium eines ethischen als eines künstlerischen Processes; ja, selbst die Farben scheinen in lichtem Glanze die Schwere und Undurchsichtigkeit des irdischen Farbstoffes abgestreift zu haben. Kurz, diese unvergleichlichen Gemälde können wir uns nur durch die Existenz einer eben so mit seltener künstlerischer Befähigung wie mit hohem sittlichem Adel begabten Natur erklären." So urtheilt Lübke über das Ganze, und damit auch über den in Rede stehenden Theil desselben. — Um auch noch einige Schnitzwerke in Holz zu erwähnen, so finden sich in Westfalen, z. B. in der Nikolaikirche zu Bielefeld, in der Pfarrkirche zu Haltern und in dem bei Dortmund gelegenen Schwerte Altäre mit geschnitzten Darstellungen aus der Hütte zu Bethlehem.

Einige Künstler haben recht sinnvoll das Christkindlein in der Krippe mit seinen Leidenswerkzeugen dargestellt und hiedurch darauf hingedeutet, dass Christi Leiden schon in der Hütte zu Bethlehem begann, dass er dort nicht bloss die Härte des Lagers und die Kälte erduldete, sondern auch alle Martern und Peinen seines Erdenlebens klar vor Augen hatte und dieselben schon hier bereitwillig übernahm. Martin von Cochem erzählt in seinem „Leben und Leiden des Herrn", dass, als das liebe Kindlein in der Krippe lag, die Engel vom Himmel gekommen seien und ihm das grosse schwere Kreuz gebracht hätten, an welches er sollte geheftet werden. In diesem Kreuz waren alle Martern abgebildet, welche das Kind von selbiger Stunde an bis zu seinem Hinscheiden auf Golgatha erleiden sollte. Dieses Kreuz stellten die heiligen Engel vor die Augen des Kindleins und sprachen: „Gütigster Jesu! sieh, hier sendet dir dein Vater dieses Kreuz, welches du all deine Lebenstage tragen und an das du endlich nach dreiunddreissig Jahren grausam angenagelt werden sollst." Und das Christkindlein begrüsste mit Freude das Kreuz, das der himmlische Vater gesandt, umarmte es und erklärte seinem Vater, dass es bereit sei, es von jenem Augenblicke an zur Erlösung der Menschen zu tragen. — Das ist der Gedanke, den unter anderen der Maler H. Hess in dem bekannten Bilde „die Christnacht" trefflich dargestellt hat.

An dieser Stelle, wo wir von der christlichen Bildnerei sprechen, müssen wir auch unserer heutigen Krippen gedenken, wollen aber zuvor noch mit einigen Worten an das Urbild dieser Krippen, an die wahre Krippe des Herrn erinnern. Die Krippe, in welcher der neugeborene Heiland der Welt zuerst gelegen, wurde schon in den frühesten Zeiten zu Bethlehem, wo man sie aufbewahrte, von den Gläubigen andächtig verehrt; wir wissen, dass im 4. Jahrhundert der h. Hieronymus und dessen Schülerin, die h. Paula, sie dort mit Andacht besuchten. Später im 7. Jahrhundert wurde die Krippe sammt einigen Steinen aus dem Felsen der Höhle zu

Bethlehem nach Rom gebracht und dort in der liberianischen Basilica S. Maria Maggiore als kostbare Reliquie bis auf den heutigen Tag aufbewahrt. Diese Basilica heisst daher auch „*Sancta Maria ad praesepe*", die Kirche „Unserer Lieben Frau zur Krippe". Das Heiligthum ist von Holz, aber gegenwärtig von einem silbernen, mit Edelsteinen gezierten Gebäuse umschlossen. Während es sich das Jahr über in einer prachtvollen unterirdischen Kapelle der genannten Kirche befindet, wird es in den Weihnachtstagen zur öffentlichen Verehrung der Gläubigen ausgestellt, und zwar vom Vorabende des hohen Festes an. Alsdann wird dort nämlich die Vigilie feierlich begangen. Nachdem der Papst auf einem Thronsessel im Hintergrunde des Chores zuerst der Absingung der Matutin und Laudes beigewohnt hat, wird nach Beendigung derselben die Krippe des Welterlösers in feierlicher Procession aus der Kapelle auf den Altar getragen. Und nun hält der h. Vater vor der Krippe ein feierliches Hochamt, wie einst in den Zeiten der Christenverfolgungen in nächtlicher Stunde, etwa gegen 10 Uhr Abends: eine erhebende Feier! Und auf das Wort des Papstes steigt wiederum wie vor 1800 Jahren der Sohn Gottes auf die Erde herab, um in der Nähe seiner Krippe zu ruhen auf dem Altare, der auch eine Krippe für den Heiland ist.

Gehen wir jetzt über zu den Krippen in unseren Kirchen, die an die wahre Krippe in der Hütte zu Bethlehem erinnern sollen. Die liebliche Sitte, am Weihnachtsabend Abbildungen der Krippe in den Gotteshäusern aufzustellen, soll sich vom h. Franciscus von Assisi herschreiben; in seinem Leben namentlich wird uns vom h. Bonaventura das erste Beispiel einer solchen Krippenaufstellung erzählt. Es war im Jahre 1223, drei Jahre vor dem Tode des h. Franciscus, als derselbe einige Tage vor Weihnachten einen frommen Mann, Johannes mit Namen, zu sich kommen liess und zu ihm sagte: „Willst du, dass wir die Geburt des Herrn bei dir feiern, so gehe voraus auf das Feld und thue alles, wie ich es dir sagen werde." Und nach der Vorschrift des seraphischen Vaters errichtete er mitten im Felde im friedlichen Thale des Castelles Greccia eine Hütte und stellte in derselben in Bildern alles so dar, wie es im Stalle zu Bethlehem gewesen war: das Kindlein in der Krippe und um die Krippe herum die Mutter des Heilandes und Sanct Joseph und die Hirten des Feldes, und zu beiden Seiten Ochs und Esel nach den schon oben erwähnten Stellen des alten Testamentes. Auf diese Weise war Alles so eingerichtet, das jeder, der es sah, sofort an die Hütte zu Bethlehem erinnert wurde und sich gleichsam an die Geburtsstätte des Erlösers versetzt glaubte. In der heil. Christnacht war die Hütte von zahlreichen Lichtern erhellt. Da kam Franciscus mit seinen Ordensbrüdern und vielen Geistlichen, und ihnen folgten Scharen andächtigen Volkes. Und sie alle priesen die ganze Nacht hindurch den neugeborenen Heiland der Welt mit Gebeten, mit Psalmen und Lobgesängen. Kurz nach Mitternacht wurde über der Krippe feierlich das erste h. Messopfer dargebracht, wobei der Heilige als Diakon mit überschwenglichem Jubel das Evangelium von der Geburt Christi sang und darauf über eben dieses Evangelium eine eindringliche Anrede zu Ehren des „Kindes von Bethlehem" hielt. — Diesem Beispiele ihres seraphischen Vaters folgten bald auch die anderen Ordenshäuser des h. Franciscus nach, und von da ging die Sitte allmählich in alle Kirchen über.

Und es ist eine so liebe Sitte, diese Aufstellung der Krippen in den Kirchen und Kapellen, eine liebe Sitte besonders für die Kinderwelt. Und überall, wo katholische Herzen ihres menschgewordenen Erlösers in Kindesgestalt froh sind, da wird diese Weihnachtsfreude auch eine Krippe sich aufrichten, dass Alt und Jung sich daran erbaue.

So erfreulich es nun auch ist, dass die Frische kindlichen Glaubens dieser Sitte überallhin den Weg gebahnt und sie trotz des starren Nationalismus bis auf den heutigen Tag erhalten hat, so dass man in der Weihnachtszeit fast keine Kirche betreten kann, ohne darin eine Krippe anzutreffen: so ist doch andererseits zu beklagen, dass leider die meisten Krippenbildwerke unserer Tage kaum als Kunstgebilde bezeichnet werden können. Abgesehen davon, dass die Figuren in der Regel durch Schnitt und Form der Kleidung, womit man sie zu schmücken sich bemüht, von den Launen der wechselsüchtigen Mode abhängig gemacht werden, so bieten auch die Darstellungen selbst zumeist keine kunstgerechte Statuen, sondern gewöhnlich Wachsfiguren oder gar Fabricate aus Gyps, aus Papier-maché oder wie die stets neu auftauchenden Surrogate sonst heissen mögen. Solche Producte sind keine Erzeugnisse der Kunst und sie können auch den Kunstsinn nicht fördern; sie bekunden kein Leben, als höchstens dann, wenn ihnen die rothe Farbe einen falschen 'Lebensschein auf die Wangen gemalt hat, wie die Schminke einem geistig und körperlich banquerotten Individuum. Wo dagegen die Hand des echten Künstlers selbst schafft und arbeitet, schmiedet, treibt, ciselirt und schnitzt und meisselt, da kann sie auch Allem und Jedem ein individuelles Leben einhauchen, und dann muss jedweder Stoff, den die Menschenhand berührt, die Herrschaft des Menschengeistes bekunden. Durch solche Kunstwerke

sollte man, auch bei den Krippen, zur Belebung des wahren Kunstsinnes beitragen, damit endlich einmal wieder, wie es im Mittelalter war, da Handwerk und Kunst gemeinsam wirkten, eine Zeit komme, wo auch der schlichte Privatmann ein Opfer, selbst ein bedeutendes, nicht scheut, wenn es gilt, durch ein schönes, untadelhaftes Werk zur Verherrlichung des Gotteshauses beizutragen. Es gibt keine bildliche Darstellung, die in kurzer Zeit so häufig betrachtet wird, als gerade die Krippen; daher lässt sich nicht läugnen, dass sie, sei es zum Guten oder zum Schlechten, einen grossen Einfluss auf den Kunstsinn der Beschauer ausüben. Desshalb sollte man die schablonenmässigen Modelle und Fabrikproductionen, die sich ja in keinem Falle zur Ausschmückung der Kirche ziemen, besonders hier gänzlich fernhalten. Treffend sagt A. Reichensperger: „Wohl hat der Heller des Armen mit dem Goldstücke des Reichen vor Gott gleichen Werth; darum aber wird doch nimmer ein falsches Stück als Gottesheller auf den Altar gelegt werden dürfen.“

Noch hätten wir die erste und vornehmste der christlichen Künste, gleichsam die Herrin derselben, die Architektur, zu erwähnen. Freilich kann die Baukunst als solche nicht direct zur Darstellung der Krippe dienen. Aber in der christlichen Kunst hat Alles und Jedes seine Bedeutung, und so viele wichtige Verhältnisse der Religion und Begebenheiten aus der h. Schrift, besonders aus dem Leben und Leiden des Gottmenschen, werden durch Sinnbilder den Gläubigen veranschaulicht. So hat denn die christliche Symbolik auch der Krippe nicht vergessen. War doch die Hütte zu Bethlehem das erste Gotteshaus, darin der menschgewordene Sohn Gottes wohnen wollte, und jede Kirche ist eine neue Hütte zu Bethlehem. Und da hat die christliche Architektur alle Mittel aufgeboten, um dem Christkindlein eine würdigere Wohnung, als der Stall es war, aufzurichten und sie prachtvoller zu schmücken. Zeugen dafür sind die unzähligen kunstreichen Kapellen und Kirchen, die herrlichen Kathedralen, die majestätischen Dome und Münster in allen katholischen Ländern der Welt.

Und die Krippe in dieser Hütte ist der Altar, die Stätte, welche den jeden Tag von Neuem auf die Erde herabsteigenden Weltheiland aufzunehmen bestimmt ist; und wie in der Krippe die leinenen Windeln die erste Bedeckung des Heilandes waren, so sind es hier die drei Leintücher — die Decken des Altars — und das Corporale, worauf der h. Leichnam ruht. — Mit demselben Rechte kann auch speciel das Tabernakel als die Krippe des Herrn bezeichnet werden; denn in ihm will der Erlöser ohne Unterlass wohnen und sich von den Menschen besuchen lassen; er weilt dort so herablassend und liebevoll unter uns, wie wir uns das Christkindlein nur denken können, und wünscht nichts sehnlicher, als dass wir recht häufig gleich den Hirten und den Weisen in die Hütten eintreten, ihm zu Füssen fallen und ihn begrüssen, damit von uns nicht mehr das Wort des Propheten gelte, dass der Ochs den Besitzer und der Esel die Krippe seines Herrn erkannt habe, Israel aber, sein Volk, ihn nicht erkannte. — Fasst man die Bedeutung des Namens Bethlehem, welches „Haus des Brodes“ heisst, ins Auge, so erscheint die Kirche als das Bethlehem des neuen Bundes, als das Haus des *„panis vivus, qui de coelo descendit*, des lebendigen Brodes, das vom Himmel herabgestiegen ist“, und dann deutet sich der Chor als die Hütte, darin der Welterlöser seine Wohnstätte sich erwählt hat.

Aber auch direct hat die Baukunst, wenn auch nicht zur Darstellung, so doch zur Verherrlichung der Krippe beigetragen. Ob der Krippe, dem Christkindlein und der Mutter des neugeborenen Weltheilandes zu Ehren Kirchen erbaut und eingeweiht wurden, ist uns nicht bekannt; die Basilica *„Sancta Maria ad praesepe“* zu Rom ist nicht zu Ehren Unserer Lieben Frau zur Krippe erbaut, sondern hat, wie bereits oben bemerkt wurde, ihren Namen von der wahren Krippe des Erlösers erhalten, welche darin aufbewahrt wird.

Es gehört aber hierhin die über der Geburtsstätte Jesu Christi erbaute Kirche. Bereits im 4. Jahrhundert liess die fromme Kaiserin Helena wie an den h. Stätten zu Jerusalem so auch zu Bethlehem Kirchen erbauen. Die von der h. Helena zu Bethlehem errichtete Kirche bildet mit dem, was spätere Fürsten hinzugefügt haben, den ältesten Bestandtheil der jetzigen Kirche *„Sanctae Mariae de praesepio“*, welche von einem Franciscanerkloster umgeben ist. Sie liegt in einer Entfernung von ungefähr zweihundert Schritt östlich von der Stadt. Sie ist in Kreuzesform erbaut, und das Schiff, welches vom höherliegenden Chore durch eine Scheidewand getrennt wird, enthält in vier Colonnaden 48 Säulen, auf denen der Dachstuhl ohne Decke ruht. Zwei gewundene Stiegen, die auf beiden Seiten des Chores beginnen, führen zu einer unter dem Hochaltare befindlichen Krypta, der Geburtshöhle des Heilandes. Es ist eine Grotte, wie sie sich in der Gegend mehrfach finden und welche leicht als Stall benutzt werden konnte. Die Grotte selbst ist 30 Fuss lang, 12 Fuss breit und 9 Fuss hoch — lauter heilige Zahlen: ob man es Zufall nennen will? — Da kein Lichtstrahl von aussen in die Höhle dringt, dienen fortwährend brennende Lampen zur

Erleuchtung. Wie beim h. Grabe, so hat die Kaiserin Helena auch die Wände dieser Höhle mit Marmor überkleiden lassen. Die allerseligste Jungfrau, so erzählt die fromme Ueberlieferung, befand sich während der wunderbaren Geburt in der nach Osten zu liegenden Tiefe der Höhle; gegenüber stand die Krippe, worin sie das göttliche Kind legte, nachdem sie es in Windeln gewickelt hatte. Als später die Krippe nach Rom gebracht war, wurde ein Marmorblock in Gestalt einer Wiege an ihre Stelle gesetzt. Wenige Schritte vom Eingang lässt noch heute ein Zeichen den Platz erkennen, wo die Weisen aus dem Morgenland bei der Anbetung knieten. Ein in Marmor gefasster Serpentinstein und ein ehedem mit Edelsteinen besetzter Stern bezeichnen die Geburtsstätte. Der Stern trägt die Aufschrift: *„Hix de virgine Maria Jesus Christus natus est."*

So haben also alle christlichen Künste in regem Wetteifer gestrebt, den neugeborenen Weltheiland und die Krippe, die er zum ersten Lager erkor, gebührend zu verherrlichen. — In den nächsten Tagen erinnert uns das Fest der Erscheinung des Herrn an die h. drei Könige, wie sie aus fernem Heidenlande zu dem Hause des Herrn kommen, um vor der Krippe niederzuknieen und ihre Schätze zu öffnen und ihre Gaben dem Christkindlein zum Opfer zu bringen. So sind auch die Künste, diese edlen Geschwister von königlicher Abkunft, in das Haus des Heilandes — die Kirche — eingekehrt; sie kamen aus fernen Landen, aus den Verirrungen des Heidenthums — und sie sind gläubig und demüthig niedergekniet und haben all ihre Schätze dem Christkindlein in der Krippe zu Füssen gelegt, jede in ihrer Weise. Sie alle haben eingestimmt in den majestätischen Accord, den die Kirche in diesen Tagen gleich den Engeln auf den Feldern Bethlehems bei der Geburt des Weltheilandes ertönen lässt. Und all ihre Schöpfungen wiederholen in den manigfaltigsten Variationen die Worte: *„Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonae voluntatis."*

Münster. Fr. R.

Die Erbauer der Frauenkirche und des schönen Brunnens zu Nürnberg.

Es ist eine auf alter Tradition beruhende Annahme, welche in alle Beschreibungen von Nürnberg und selbst in die betreffenden wissenschaftlichen Werke über Kunstgeschichte übergegangen ist, dass die Frauenkirche und der schöne Brunnen, beide am Hauptmarkt zu Nürnberg gelegen, gleichzeitig, in den Jahren 1355—61, von den Architekten Fritz und Georg Ruprecht und dem Bildhauer Sebald Schonhofer erbaut worden seien.

Nun hat aber der um die Kunstgeschichte Nürnbergs hoch verdiente Archivrath J. Baader (Anzeiger für Kunde der Deutschen Vorzeit, 1860, Nr. 9; Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs, Heft II, Seite 11—13) aus gleichzeitigen Rechnungen im königlichen Archiv zu Nürnberg nachgewiesen, dass der schöne Brunnen in den Jahren 1385—96 durch den Parlier Heinrich erbaut worden ist..

Die Frauenkirche wurde, wie wir aus den glaubhaften Annalen Müllner's (Manuscript in der Stadtbibliothek zu Nürnberg) wissen, auf besonderen Befehl des Kaisers Karl IV. in den Jahren 1355—61 erbaut. Doch kann diese Nachricht nicht auch auf die Vorhalle bezogen werden, denn dieselbe ist, wie eine genaue kritische Untersuchung in Betreff ihrer technischen und künstlerischen Ausführung mich überzeugt hat, nicht gleichzeitig mit dem Hauptgebäude der Kirche erbaut, sondern ein späterer Anbau an dieselbe. Vor dem Bau dieser Vorhalle hatte die Westfaçade der Frauenkirche grosse Aehnlichkeit mit dem wenige Jahre vorher vollendeten unteren Theil der Westfront der St. Lorenzkirche in Nürnberg, deren Portal wieder eine Nachbildung der in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts durch den hochberühmten Ervin v. Steinbach erbauten Westportale des Münsters zu Strassburg ist. Da nun aber die Vorhalle sowohl in ihrem plastischen Schmuck als besonders in ihren architektonischen Detailformen die grösste Aehnlichkeit mit dem schönen Brunnen hat, müssen beide Bauten etwa gleichzeitig ausgeführt worden sein.

Diese aus den Bauwerken selbst gezogenen Schlüsse werden auch durch die, freilich nur sehr dürftigen, schriftlichen Nachrichten bestätigt. Meisterlein's Chronik vom Jahre 1488 berichtet nämlich zum Jahre 1361 (Chroniken der deutschen Städte, Bd. III, Seite 158), dass „der umbgang der Kaiserlichen capell auf diese zeit gar in kurtzer zeit gepawet worden", womit ausgesprochen ist, dass dieser Umgang (Balcon), welcher zum Zweck der Vorweisung der in diesem Jahre von Prag nach Nürnberg gebrachten Reichskleinodien und Heiligthümer gebaut wurde, nur von Holz gewesen sein kann. Von 1362—1423 waren die Reichskleinodien nicht in Nürnberg, wurden erst im Jahre 1424 dahin zurückgebracht und von da ab regelmässig am zweiten Freitag nach Ostern dem Volke gezeigt. Der hölzerne Balcon an der dem Markte zugekehrten Westseite der Frauenkirche scheint die Veranlassung zu dem unterdess ausgeführten

Bau der noch vorhandenen steinernen Vorhalle gegeben zu haben, denn v. Murr hat in der zweiten Auflage seiner Beschreibung von Nürnberg (Seite 88) aus Urkunden die Nachricht gebracht und Baader (Beiträge I, 72) hat sie bestätigt, dass am Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts (1411 und 1413) an der Vorhalle der Frauenkirche gebaut worden ist. Es ist demnach in hohem Grade wahrscheinlich, dass die Vorhalle der Frauenkirche bald nach Vollendung des schönen Brunnens am Ende des vierzehnten oder am Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts von demselben Parlier Heinrich — derselbe starb erst 1430 (Baader, II, 14) — erbaut worden ist.

Die Statuen an der Vorhalle der Frauenkirche sind von sehr verschiedenem Werthe. Man kann an ihnen, abgesehen von den modernen Restaurationen, wenigstens vier verschiedene Hände unterscheiden. Die besten unter ihnen dürften etwa mit den in nur noch geringen Resten erhaltenen, aber sehr vortrefflichen alten Statuen des schönen Brunnens — dieselben sind bekanntlich bei der Restauration des Brunnens in den Jahren 1821—24 zum grössten Theil neu gefertigt worden — auf gleicher Stufe stehen. Man erkennt in ihnen jene ausgezeichnete Bildhauer-Schule, aus welcher später Adam Krafft[1]) hervorgegangen ist. Die Statuen werden während der Ausführung der Bauten und bald nach Vollendung derselben auf Kosten verschiedener Donatoren, deren Wappen an den Consolen angebracht waren und zum Theil noch vorhanden sind, angefertigt worden sein. Die Namen der Meister sind uns jedoch nicht überliefert. Wahrscheinlich sind sie unter denen, welche v. Murr im Journal für Kunstgeschichte, Band II, Seite 44—46, und Baader, Beiträge, Heft 1, Seite 3—4, aus Urkunden gezogen aufführen.

Fragen wir nun nach dem Ursprung der zuerst erwähnten Tradition, so berichten Müllner's Annalen nur, dass bei dem Bau der Frauenkirche, im Mittelalter Marien-Saal oder Kaiserliche Kapelle genannt, binnen 6 Jahren zwei Steinmetzmeister mit ihren Gesellen und ein Bildhauer gearbeitet hätten. Die Namen derselben werden weder von Müllner noch sonst in irgend einer uns bekannten Chronik oder Urkunde genannt. Auch Merian, Wagenseil, Falkenstein, Doppelmayer und alle anderen älteren Schriftsteller, welche Nürnberg beschrieben haben, schweigen von den Namen derselben gänzlich. v. Murr gesteht in seinem Journale für Kunstgeschichte (Band II, Seite 44), dass er die Namen derselben nicht kenne, und in der ersten Auflage seiner Beschreibung von Nürnberg geht er über die Baumeister stillschweigend hinweg. Dann aber machte Siebenkees (Materialien zur Nürnbergischen Geschichte, Band I, Seite 66) darauf aufmerksam, dass der Kupferstecher Thomas Hirschmann im Jahre 1683 die Portraits der Gebrüder Fritz und Georg Ruprecht, „Erbauer der Frauenkirche", und des Sebald Schonhofer, „Bildhauer der Frauenkirche und des schönen Brunnens", in Kupfer gestochen habe. Diese Portraits[1]) hat auch G. W. Panzer in seinem Verzeichniss von Nürnberger Portraits, Seite 205 und 219, aufgeführt. Wie der Augenschein lehrt, sind diese Portraits jedoch, und höchst wahrscheinlich auch die Namen derselben, zu einem uns jetzt nicht mehr bekannten Zweck gefälscht. Die betreffende Notiz aus Siebenkees hat aber v. Murr ohne Kritik in die zweite Auflage seiner Beschreibung von Nürnberg aufgenommen. Aus derselben ist sie dann in alle neueren Beschreibungen von Nürnberg, in Rettberg's „Nürnbergs Kunstleben" und alle Werke über Kunstgeschichte, übergegangen. Ja, der Name Schonhofer findet sich jetzt sogar inschriftlich auf dem Brustharnisch der Statue Karl's IV. an dem schönen Brunnen. Doch ist dieselbe, wie auch die Jahreszahl 1361 für die Zeit der Erbauung des Brunnens, ganz modern und an Stelle einer alten, nicht mehr ganz lesbaren Inschrift getreten.

Die Namen Ruprecht[2]) und Schonhofer sind demnach, bis besser beglaubigte Nachrichten über dieselben beigebracht werden, aus der Kunstgeschichte gänzlich zu streichen. R. Bergau.

1) Einige alte Nachrichten schreiben die Sculpturen der Vorhalle, andere die der auf der Vorhalle 1462 erbauten Kapelle dem Adam Krafft zu. Beides kann nicht richtig sein.

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Münster. Am 12. December begann man damit, den Apostelgang aus unserem Dome zu entfernen. Bekanntlich findet sich zu Münster einer von den wenigen in Deutschland noch vorhandenen Lectorien oder Lettnern — in Frankreich trifft man gleichfalls noch manche, in England sind nach Reichensperger („Fingerzeige") noch die meisten Lettner erhalten. — Der Lettner im münsterischen Dome ist eine reich ornamentirte Arbeit von bedeutender Höhe aus der spätgothischen Zeit, nach Lübke's Urtheil wahrscheinlich im Anfange des 16. Jahrhunderts entstanden. Die dem Schiffe zugekehrte Seite desselben stellt eine Bogenhalle von vier niedrigen und einem mittleren, höher

1) Sie sind überaus selten. Das des Georg Ruprecht befindet sich in der Kunstsammlung des Germanischen Museums. (Dritte Classe der Portraits.)

2) Ein Hanns Rupprecht war im Jahre 1470, also mehr als 100 Jahre später, Stadtbaumeister von Nürnberg. Siehe Tucher's Baumeisterbuch.

und weiter gespannten Rundbogen dar, die auf Pfeilern ruhen; in der mittleren Bogenöffnung befindet sich ein Altar, die beiden folgenden Bogen haben zwei Thüren als Eingänge zum hohen Chor. Die Pfeiler sind auf die mannigfachste Weise belebt, indem die ganze Masse aus abwechselnd gestellten schwächeren und stärkeren Diensten besteht, welche sich nach oben zu Nischen zusammenschliessen und mit Baldachinen verziert sind. Das Ganze bekrönt eine durch höchst elegante Fialen und Baldachine gebildete Nischenreihe mit den sitzenden Statuetten der Apostel und einiger anderer Heiligen, in der Mitte Christus auf der Weltkugel thronend. Von dem Apostelbildwerke hat der Lettner den Namen „Apostelgang" erhalten. Die sechs Fialen, welche als letzte Ausläufer der sechs Pfeiler das Ganze bekrönen, tragen auf der Spitze je einen musicirenden Engel. Ein Crucifix nimmt die etwas höher gebaute Mitte ein. Nach Osten, das ist im Inneren zum Chore hin, finden sich in der Süd- und Nordecke an den Pfeilern des Triumphbogens zwei Wendeltreppen, eingelegt in künstliche Thürmchen mit durchbrochenen, treppenartig aufsteigenden Feldern. Die Treppen führen auf die Brüstung des Lettners, welche in der letzten Zeit bei feierlichen Messen vom Gesangchore benutzt wurde. Die Treppenthürmchen geben dieser Seite des Apostelganges den Eindruck wie von der Hauptfaçade einer Ritterburg. An dieser Seite ist mit dem Gesimse, das den unteren Theil des Werkes schliesst, eine Zinnenbekrönung verbunden, über der sich ein durch Maasswerk reich detaillirtes Mauerstück erhebt, welches an den Thürmchen höher hinaufsteigt und in einem Zinnenkranz endet, aus dem schlanke, reich gebildete Fialen aufstreben.

Dieser Lettner schliesst den Chor von dem übrigen Theil der Kirche vollständig ab, und nur wenn die beiden Portalthüren geöffnet sind, ist ein theilweiser Anblick auf das Chor ermöglicht. Aber eben diese Abschliessung des Chores wird wohl der Grund der Entfernung des Apostelganges aus dem Dome sein. Denn es konnte von den h. Handlungen auf dem Chore ausserhalb desselben fast nichts gesehen werden; und wenn dem Volke der Segen mit dem hochwürdigsten Gute gegeben werden sollte, so musste der Priester sich aus dem Chore durch die Seitenthür an den Altar vor dem Lettner begeben, um dem Volke sichtbar zu werden. Daher kam es, dass selbst den feierlichsten Pontificalämtern, wenn sie nicht am Mittelaltare celebrirt wurden, nur äusserst wenige aus dem Volke beiwohnen konnten, jene nämlich, welche sich auf das Chor drängten. Diese aber hinderten nicht selten die Functionen der bei dem Amte thätigen Cleriker, und andererseits verletzten sie auch die Regel, wonach das Chor, das Presbyterium, für die Priester und Sänger bestimmt ist und vom Volke nicht betreten werden soll.

Dies sagen wir, wird wohl der Grund sein, der höheren Ortes bei diesem Verfahren maassgebend gewesen ist. Uebrigens kämpft unter Anderen Kreuser in seinen Schriften gegen die Entfernung solcher Lettner. Und A. Reichensperger, welcher überall mit voller Entschiedenheit gegen jegliche Zerstörung vorhandener Kunstwerke auftritt, hat noch vor Kurzem in diesem Blatte (Nr. 12 des laufenden Jahrganges) das Verfahren des Bischofs Dr. Müller lobend hervorgehoben, womit derselbe der Forderung widerstand, „den herrlichen Lettner (den sog. Apostelgang), welcher von allen Kennern als ein Kunstwerk ersten Ranges gepriesen wird, aus vermeintlichen Zweckmässigkeitsrücksichten zu beseitigen." — Freilich will man den Apostelgang keineswegs zerstören, sondern will ihn erhalten wissen und will, wenn sich ein passender Ort dazu herausstellt, ihn anderswo, wie gesagt wird, wieder aufrichten. Ob derselbe aber, da er für seine jetzige Stelle gefertigt ist, an einem andern Orte einen passenden Schmuck bilden wird, kann zweifelhaft erscheinen; und ob der Abbruch ohne eine wenigstens theilweise Zerstörung der feinen Kunstgebilde vor sich gehen kann, werden die nächsten Tage lehren.

Was die neue Ausschmückung des Platzes, den der Lettner einnimmt, betrifft, so meinten Einige, es würde die bekannte Marmorgruppe von Achtermann, die Kreuzabnahme, dorthin gestellt und vor ihr ein Altar errichtet werden; jedoch scheint das eine leere Vermuthung zu sein. Es soll vielmehr, wie verlautet, vorläufig bloss ein Altar dort aufgerichtet werden. — Vielleicht werden wir Gelegenheit haben, seiner Zeit Weiteres darüber zu berichten.

München. Wieder ist einer der münchener Kunstveteranen heimgegangen, der oft genannte Inspector der k. Glasmalerei-Anstalt Max Emanuel Ainmiller, der am 8. December in München verschied. Ainmiller war im Jahre 1807 geboren und widmete sich zuerst der Baukunst, zu welchem Behufe er an der münchener Akademie studirte, woselbst er sich vorzugsweise im Ornamentenfache ausbildete. Nach vollendeten Studien erhielt er die Stelle eines Ornamentenzeichners in der k. Porcellanmanufactur in Nymphenburg, welche er aber schliesslich verliess, um sich der durch Frank wieder erweckten Glasmalerei zu widmen, zu welcher er sich schon seit längerer Zeit hingezogen gefühlt. Es war vorwiegend die technische Seite dieser Kunst, welcher er seine volle Thätigkeit widmete, und man darf wohl behaupten, dass dieselbe die hohe Stellung, welche sie dermalen unter den Schwesterkünsten einnimmt, zum wesentlichen Theile den rastlosen Bemühungen Ainmiller's verdankt. In früheren Jahren zeichnete er auch den grössten Theil der Ornamente zu den grossen Fenstern, welche aus der berühmten münchener Anstalt hervorgingen. Ainmiller theilte mit Recht den europäischen Ruhm, dessen sich dieselbe erfreute und noch erfreut. Unter seiner Leitung entstanden die ausgezeichneten Glasmalereien für die Dome in Regensburg, Köln nnd Speyer, für die Kirche der münchener Vorstadt Au, für die Universitätskirche in Cambridge und in neuerer Zeit für S. Paul in London, die Kathedrale in Glasgow und das Parlamenthaus in Edinburgh. Sein früheres Studium der Baukunst führte ihn später zur Architekturmalerei, in welcher er namentlich in Bezug auf Schönheit und Correctheit der Zeichnung Bedeutendes leistete. Seine einschlägigen Bilder stellen vorwiegend Bauwerke gothischen Stiles dar. Ainmiller ist auch in der neuen Pinakothek in München vertreten und erfreute sich der besonderen Gunst König Ludwig's I. Die münchener Akademie ehrte ihren vormaligen Schüler durch seine Aufnahme in ihren Verband, und seine Brust schmückten mehrere Orden.

Nürnberg. Um unserem grossen deutschen Meister Albrecht Dürer, den Nürnberg seinen Sohn nennt, an seinem 400jährigen Jubiläum im angebrochenen Jahr einen würdigen Gedenkstein durch seine eigenen Schöpfungen aufzurichten, hat sich Sigmund Soldan, Hof-Buch- und Kunsthändler in Nürnberg, entschlossen,

die bisher noch nicht publicirten Handzeichnungen Dürer's im königl. Museum zu Berlin in treuen Nachbildungen herauszugeben. Das Werk soll in drei Abtheilungen nach und nach erscheinen; es wird die Portraits der geistlichen und weltlichen Fürsten wiedergeben, darunter einige Ahnen des preussischen Königshauses, wie sie Dürer auf dem Reichstag zu Augsburg 1518 und auf den Reichstagen zu Nürnberg 1522 nach dem Leben zeichnete; eben so wird eine höchst interessante Collection Portraits von Dürer's niederländischer Reise vorgeführt werden. Die Zeichnungen werden in der Grösse und in den Tönen der Originale treu reproducirt, und zwar unter Begutachtung des Directors Professors Hotho, der nur tadellose Imitation gestattet. Soldan hat die Photolithographie als diejenige Manier der Reproduction gewählt, welche treueste Wiedergabe und zugleich in Folge des Druckverfahrens die Haltbarkeit der Abdrücke garantirt. Das Original von „Margraff Jochaim" ist in gleicher Weise verwischt wie die Copie; die Pietät gebietet natürlich, in keiner Weise an der Copie eine Aenderung vorzunehmen und selbst die Flecken treu zu reproduciren.

Es wird nur eine kleine Auflage von dem Werke hergestellt werden, da der Kreis der Dürer-Freunde ein kleiner und gewählter ist. Bei dem Umfang des Werkes, das in drei Abtheilungen (à 24 Blätter) nach und nach 72 Blätter umfassen wird und wovon jede Abtheilung 12 Thlr. kostet, ist von einem günstigen materiellen Resultat abgesehen worden; es kam darauf an, dem herrlichen deutschen Meister einen schönen Denkstein aus seinen eigenen Schöpfungen aufzurichten. Der Krieg ist freilich einem derartigen Unternehmen nicht günstig, und liegt es gar nicht in der Absicht des Herausgebers, das Werk auf demselben Wege zu publiciren, wie andere Werke. Die Reproductionen der Dürer'schen Handzeichnungen werden nur direct von Soldan an Sammlungen, Bibliotheken und namhafte Kunstfreunde versandt. Wir machen alle Freunde des in seiner Art unerreichten deutschen Meisters auf diese Publication, von welcher uns sehr gelungene Proben vorliegen, bestens aufmerksam.

Wien. Die „Mittheilungen" des k. k. österr. Museums für Kunst und Industrie bringen in ihrer letzten Nummer folgende höchst interessante Nachricht: Im nächsten Frühjahr wird bei W. Braumüller in Wien der 1. Band eines Sammelwerkes erscheinen unter dem Titel: „Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance. Bei diesem schönen und höchst lobenswerthen Unternehmen handelt es sich darum, die hervorragendsten Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, selbstverständlich mit Inbegriff der Quellenschriften des Orients, in deutscher Uebersetzung einem grösseren Publicum zugänglich zu machen. Für die Bearbeitung der einschlägigen Quellenschriften ist in der deutschen Literatur bisher sehr wenig geschehen; die wichtigsten von ihnen — mit Ausnahme der Biographieen Giorgio Vasari's — liegen in deutscher Bearbeitung nicht vor. Und auch die Schorn-Förster'sche Uebersetzung G. Vasari's, so verdienstlich dieselbe seiner Zeit war, ist dem heutigen Stande der Forschung nicht entsprechend. Die meisten Quellenwerke sind gar nicht oder wie Leonardo da Vinci's „Tractat über Malerei" in einer Zeit übersetzt, die uns gänzlich fern liegt. Der um die Kunstpflege in der Gegenwart hochverdiente R. v. Eitelberger v. Edelberg hat es daher in Verbindung mit mehreren Fachgenossen unternommen, die Quellenwerke des Mittelalters und der Renaissance in deutscher Uebersetzung herauszugeben. Wo es nöthig ist, wie bei Theophilus, Eraclius, erscheint mit der Uebersetzung auch der Originaltext. Bei Theophilus, Leonardo da Vinci u. A. wird eine kritische Revision des Textes beabsichtigt. Jedem Bande werden literarhistorische und kunsthistorische Einleitungen, erläuternde Noten und genaue Real- und Verbal-Indices beigegeben. Es wird dabei der Gesichtspunct im Auge behalten, dass solche Quellenschriften nicht bloss dem Fachgelehrten, sondern auch dem Künstler und Kunstfreunde zugänglich gemacht werden und daher in knapper Form alles das geben sollen, was zum Verständniss des Autors nöthig ist.

In der Regel wird das Quellenwerk seinem vollen Umfange nach gegeben werden; bei vielen ist das weder wünschenswerth noch möglich. Nicht wünschenswerth ist es dort, wo sich in einer Quelle nebst vielem Guten und Brauchbaren auch viel Veraltetes vorfindet; mit dem vollständigen Wiederabdruck derselben würde Niemandem gedient sein. Bei anderen Quellenwerken ist es geradezu unmöglich, das Ganze zu geben; denn oft finden sich in historischen Quellenwerken, in poetischen Schriften des Mittelalters Bruchstücke, die als solche einen hohen Werth haben, aber für die Zwecke des Unternehmens nur als Bruchstücke behandelt werden können. In die Reihe dieser Werke gehören die meisten byzantinischen Historiker, die arabischen Topographen und Historiker, die mittelhochdeutschen Dichter u. s. f. Aber es gibt auch Fälle, wo es unmöglich ist, den Autor ganz oder auch nur bruchstückweise zu geben; hier werden dann nicht Uebersetzungen, sondern Bearbeitungen geboten sein.

In erster Linie werden jene Autoren in Betracht gezogen, welche bereits in guten Ausgaben vorliegen oder wo eine kritische Revision der Handschriften schon publicirter Werke leicht möglich ist. In zweiter Linie ist aber auch die Herausgabe jener Quellen in Aussicht genommen, welche, bisher gar nicht gedruckt, nur in Manuscripten erhalten sind. Als Quelle wird alles das betrachtet, was von Kunstforschern heutigen Tages als Quellenschrift behandelt wird, daher Künstlerbriefe eben sowohl, als selbständige fachgemässe Schriften im eigentlichen Sinne des Wortes.

Möchte dieses höchst nützliche Unternehmen sowohl tüchtige Unterstützung von allen Seiten als auch weite Verbreitung finden, um die Mittel zu haben, sich recht lange fortsetzen zu können; aber möchte auch die Redaction Sorge tragen, dass die Quellenschriften unserer nationalen Kunst stets gebührende und mit denen der fremden in Verhältniss stehende Vertretung finden! Denn noch bei jedem Unternehmen, wo auch der Renaissance gedacht werden sollte, kam die mittelalterliche und besonders die mittelalterlich-deutsche Kunst zu Schaden, weil der gute Deutsche in der Regel für sich zu demüthig und für die fremde Kunstleistung zu grossmüthig ist.

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst
Herausgegeben und redigirt von Fr. van Endert in Cöln.
Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 3. — Köln, 1. Februar 1871. — XXI. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Die heiligen drei Könige in Legende und Kunst.

Die h. Schrift erzählt uns von den Magiern des Morgenlandes nur wenig; dagegen sind sie in der christlichen Ueberlieferung zu einem, wenn uns der Ausdruck gestattet ist, bevorzugten Lieblingsgegenstande geworden; in ihr finden wir die Spuren der Geschichte der Magier immer deutlicher hervortreten, immer vollständiger und bestimmter sich ansprägen gleich einem Krystall, der durch Krystallisation allmählich sich geformt. Der Bericht des neuen Testamentes erscheint als die Umrisse bei einem Gemälde, als die Grundzüge, die der Meister entworfen hat und die von seinen Schülern und Nachfolgern ausgeführt werden, bis das Bild in seiner Vollendung vorliegt.

Das Evangelium kennt nur Magier, die vom Morgenland gen Jerusalem kamen und fragten: „Wo ist der neugeborene König der Juden? Denn wir haben seinen Stern im Morgenlande gesehen und sind gekommen, ihn anzubeten." Als sie von den Priestern und Schriftgelehrten erfahren hatten, dass Bethlehem im Lande Juda als die Geburtsstätte des Heilandes durch die Propheten bezeichnet sei, machten sie sich auf den Weg dorthin. Und der Stern, den sie im Morgenlande gesehen hatten, erschien wieder und ging vor ihnen her, bis er über dem Orte stand, wo das Kind war. Und sie traten ein und fanden das Kind mit seiner Mutter, sie fielen nieder und beteten es an, öffneten ihre Schätze und brachten Geschenke dar: Gold, Weihrauch und Myrrhen. Und sie kehrten nach der Weisung, die sie im Schlafe empfangen hatten, auf einem anderen Wege in ihr Land zurück. — So erzählt der h. Matthäus.

Die Ueberlieferung bezeichnet die Magier als Weise und nennt sie Könige. Ersteres desshalb, weil viele Kirchenväter der Ansicht sind, dass dieser Name eben „Weise" bedeute, und dass also die Magier Männer gewesen seien, welche sich durch Wissenschaft und Weisheit in natürlichen Dingen ausgezeichnet hätten. Und wenn andere sie für Priester halten, so führt dieses zu demselben Resultate, weil damals im Oriente die Priesterkaste zugleich auch die Classe der Weisen und Sternkundigen bildete, wie ja auch im Mittelalter die Geistlichen die Träger der Bildung waren. — Sie werden aber auch mit Recht Weise genannt in einem höheren Sinne, da sie die falsche Weisheit der Heiden, ihrer Volks- so wie ihrer Standesgenossen, verliessen und die wahre Weisheit suchten und fanden im Stalle zu Bethlehem; sie waren die ersten Weisen aus der Heidenwelt.

Sodann werden sie als Könige bezeichnet, nachweislich zuerst von Tertullian; nach ihm scheint diese Auffassung bald ziemlich allgemein geworden zu sein: sie findet sich in den alten griechischen Menäen, in der Rede des h. Papstes Leo auf dem vierten Epiphanietag, in der Rede des h. Chrysostomus auf Weihnachten, bei Augustinus und bei vielen Anderen. Woher diese Bezeichnung? Wir könnten sie ebenfalls in einem höheren Sinne deuten und sagen, dass nach der Anschauung der h. Schrift alle Anhänger Christi Könige sind, weil Christus, der König aller Könige, sie Theil nehmen lässt an seiner Herrschaft über seine und ihre Feinde. So nennt Petrus die Leser seines Briefes „ein königliches Priesterthum"; und da würde den Magiern als den Erstlingen aus der

Heidenwelt vor allen Anderen der königliche Name gebühren. Doch ist dieser Grund zur Erklärung nicht hinreichend. — Häufig wird diese Auffassung daraus erklärt, dass die Magier den heiligen Büchern der Inder zufolge im Namen ihres Königs kamen, oder dass in den Ländern des Orients die Könige stets dem Priestergeschlechte angehörten und zudem der Begriff König früher eine ganz andere Bedeutung hatte, als jetzt. Der Hauptgrund wird aber in der h. Schrift selbst liegen. Als Könige nämlich erfüllten sie die Vordeutungen der Psalmen und die Weissagung des Propheten Isaias. Im 71. Psalm heisst es: „Und herrschen wird er von Meer zu Meer und vom Flusse bis zu den Gränzen der Erde; niederfallen werden vor ihm die Aethiopen. Die Könige von Tharsis und die Inseln werden Gaben darbringen, die Könige der Araber und von Saba werden Gaben herbeiführen, und anbeten werden ihn alle Könige und alle Völker werden ihm dienen.“ Auch im 67. Psalm ist Rede von den Königen, die ihre Gaben darbringen werden. Und die Stelle bei Isaias lautet also: „Erhebe dich, Jerusalem, zum Lichte! denn gekommen ist dein Licht und der Glanz des Herrn über dir aufgegangen. Denn siehe! Finsterniss deckt die Erde und Dunkel die Nationen; aber über dir wird erscheinen der Herr, und seine Herrlichkeit strahlt über dir. Wandern werden die Völker in deinem Lichte und Könige in dem Glanze, der dir aufgegangen. Erhebe rings deine Augen und siehe, sie alle versammeln sich und kommen zu dir; deine Söhne kommen von der Ferne und deine Töchter werden herbeigeführt. Darum sollst du zittern und dich freuen, beben und erweitern soll sich dein Herz, wenn sich zu dir wendet der Reichthum des Meeres und der Völker Schätze dir zugeführt werden. Eine Menge von Kameelen wird dich decken, Dromedare von Madiom und Epha; aus Saba kommen sie alle, opfern Gold und Weihrauch und verkünden das Lob des Herrn.“ — Obwohl nun diese Weissagungen, besonders die erhabenen Worte des Propheten Isaias, erst in der Anbetung der Könige aller Länder zu den Füssen des Gesalbten, in der Bekehrung aller Völker zu der Lehre des Messias ihre volle, allseitige Erfüllung finden, so erfüllten sie sich doch zunächst und buchstäblich schon in dem Erscheinen der Weisen aus dem Morgenlande bei der Krippe des Heilandes; ja, selbst von dem Darbringen der Opfergaben ist Rede, und Isaias nennt ausdrücklich Gold und Weihrauch als Gaben, welche von den Königen und den Völkern dargebracht werden würden. Darum haben auch die Kirchenväter diese Stellen immer auf die Magier bezogen und dieselben eben desshalb als Könige bezeichnet. Auch die Kirche verwendet obige Worte von dem Erscheinen und Opfern der Könige in ihrem Officium und in der Messe des Dreikönigentages.

Was die Heimath der drei Könige angeht, so wird als solche bald Persien oder Indien oder Medien, bald Arabien, bald Aethiopien angegeben; jedoch waren früher die Begriffe dieser Länder nicht scharf geschieden und bezeichneten ungefähr dasselbe, wie der Orient, das Morgenland, wovon im Evangelium die Rede ist. Am häufigsten wird Persien und Arabien genannt, jenes als Hauptsitz der geheimen Weisheit und der Sternkunde, worauf die Bezeichnung „Magier“ bezogen wird, dieses, weil die dargebrachten Geschenke darauf hinzudeuten scheinen; denn Arabien war reich an Gold, Weihrauch und Myrrhen. Oft führt man gemäss ihrer Dreizahl auch ein dreifaches Vaterland an, und diese Auffassung findet, wie wir nachher sehen werden, zumeist auch auf den bildlichen Darstellungen ihren Ausdruck.

Nicht so grosse Verschiedenheit herrscht in der Angabe der Zahl der Weisen, obwohl man auch über sie nicht einig ist. Eine uralte apokryphische Nachricht nennt ihrer zwölf; einige andere behaupten, man könne keine bestimmte Zahl angeben. Die Kirche indess hat von Alters aus dem dreifachen Geschenke auf die Dreizahl der Weisen geschlossen und daran festgehalten. Schon Leo der Grosse und ein noch älteres, auf einem alten Kirchhofe zu Rom aufgefundenes Gemälde kennen diese Zahl. Die Kunst fasst die drei Könige gewöhnlich als Führer und Vertreter eines grösseren Zuges. In alten Zeiten führten die drei Weisen die Namen: Appellius, Amerius, Damaskus, oder: Ator, Sator, Paratoras, oder noch andere; in einem Beda dem Ehrwürdigen zugeschriebenen Werke und seit seiner Zeit werden sie regelmässig Kaspar, Melchior und Balthasar genannt.

Diese Männer nun beobachteten, wie die Legende erzählt, den gestirnten Himmel, um den Stern zu entdecken, der ihnen die Geburt des Königs der Juden anzeigen sollte. Damals hatte — so wissen wir aus Sueton, aus Tacitus und Josephus Flavius — damals hatte sich die Weissagung von der Erscheinung eines grossen Weltkönigs, der aus Juda hervorgehen sollte, im Oriente auch unter den Heiden allgemein verbreitet. Es scheint, als ob ein gewisses dunkles Vorgefühl, dass eine grosse Weltepoche nahe sei, mehr oder weniger die ganze damalige Menschheit ergriffen hatte und die Bösen mit Furcht, die Guten mit Sehnsucht erfüllte. Diese Weissagung war ohne Zweifel auch zu den Magiern gedrungen, und auch ihre Herzen empfanden ein dunkles Sehnen nach Rettung. Jedenfalls kannten sie auch die Prophezeiung des Balaam von dem Stern, der aufgehen

werde aus Jakob; denn sie fragten so zuversichtlich nach dem neugeborenen König der Juden, da sie **seinen** Stern gesehen hätten. Und Hyde bemerkt in seinem Werke über die Religion der alten Perser: Zoroaster habe geweissagt, dass der Messias werde von einer Jungfrau geboren werden, und dass bei seiner Geburt ein Stern erscheinen werde, der selbst bei Tage sichtbar sei; und er habe den Weisen befohlen, sich zu diesem neuen Messias zu begeben und ihm Geschenke zu bringen. Wie dem auch sei, jedenfalls hat die Gnade Gottes ihren Geist erleuchtet, dass sie aus dem Erscheinen des Sternes die Ankunft des erwarteten Weltheilandes erkannten. — In dem Sterne stand nach der Legende ein Knabe und über ihm ein Kreuz [1]). Wunderscheue Gelehrte haben das Erscheinen des Sternes zwar auf natürliche Weise zu erklären versucht; aber die Kirche und die Kirchenväter nennen ihn mit Recht eine wundervolle Erscheinung, weil er ja nicht die gewöhnliche Bahn der Himmelskörper einhielt, sondern von Norden nach Süden, von Jerusalem nach Bethlehem ging, weil er neben der Sonne am hellen Tage leuchtete, weil sein Licht, nachdem es im Morgenlande gesehen ward, verschwand und nach dem Abschiede von Herodes wieder erschien, weil der Stern endlich über dem Orte, wo das Kind war, still stand. Die Sage fügt noch hinzu, dass der Stern in Bethlehem zu der Krippe über dem Haupte des göttlichen Kindes niedergestiegen sei, oder nach Anderen, welche den Stern als eine Offenbarung des h. Geistes, der ja die Menschen zur Kirche beruft, fassen, über der vom h. Geiste überschatteten Jungfrau; und nachdem er den Messias gezeigt, verschwand er.

Die drei Gaben der Weisen bringt eine morgenländische Sage mit Adam zusammen, indem sie angibt, Adam habe seinem Sohne Seth befohlen, seine Leiche aus der Schatzhöhle nach dem heiligen Lande, zu dem späteren Calvarienberge, zu bringen; denn er sah voraus, dass Christus ihn dort einst erlösen werde, dass aber die Magier und Königssöhne die Gaben der Schatzhöhle: Gold, Weihrauch und Myrrhen, nach Bethlehem bringen und dem neugeborenen Messias aufopfern würden.

Von dem ferneren Leben der h. drei Könige melden alte Legenden, dass sie nach Theilung der Apostel vom h. Apostel Thomas das Sacrament der Taufe empfangen und danach ihren Stammesgenossen das Evangelium von dem Leben und Leiden Jesu Christi, den sie selbst als Kind zu Bethlehem anzubeten gewürdigt waren, mit grösstem Erfolge gepredigt hätten. Sie seien später vom h. Thomas zu Bischöfen eingesetzt und als solche bei der Feier des h. Abendmahles eines seligen Todes gestorben. Nach einer anderen Nachricht haben sie ihr Blut für Christus vergossen; das Chronikon von Dexter erwähnt „den Martyrtod der h. drei Könige, der Magier Kaspar, Balthasar und Melchior, welche Jesum angebetet hatten“, und nennt als Ort ihres Martyriums die Stadt *Sassania Adrumentorum* im glücklichen Arabien.

Die katholische Kirche hat die Weisen von den frühesten Zeiten an als Heilige verehrt. Das Epiphaniefest, welches wir zum Andenken an die himmlische Erscheinung und Erklärung bei der Taufe Jesu und zum Andenken an die Offenbarung seiner Gottheit durch das erste Wunder zu Kana, so auch zum Andenken an die Offenbarung der Geburt des Weltheilandes durch den Stern an die Heidenwelt, also als Fest der h. drei Könige begehen, gehört zu den ausgezeichnetsten und ältesten Festen der Kirche und wurde von jeher mit vorzüglicher Pracht am 6. Januar gefeiert. Die Leiber der drei Weisen kamen schon früh nach Konstantinopel, wo sie in der Sophienkirche aufbewahrt wurden; der h. Eustorgius brachte sie von dort nach Mailand; und als diese Stadt im Jahre 1163 durch Friedrich Barbarossa zerstört wurde, beschenkte dieser Kaiser den Erzbischof Reinold von Dassel mit den h. Reliquien und letzterer übertrug sie nach seiner Bischofsstadt Köln, wo sie nun schon seit sieben Jahrhunderten verehrt werden.

Bevor wir nun die Kunst und ihre die h. drei Könige betreffenden Schöpfungen erwähnen, wird es zum Verständniss der Kunstgebilde zuträglich sein, einiges aus der christlichen Symbolik anzuführen; die Symbolik ist ja die unzertrennliche Begleiterin, ja, in gewisser Hinsicht die Lehrmeisterin der Kunst, indem sie die Geschichte des alten wie des neuen Bundes und die darin vorkommenden Begebenheiten, Personen, Zeichen und Sinnbilder, Typen und Antitypen u. s. w. erklärt und deutet und damit der Kunst den Weg zeigt, den sie zu wandeln hat. Darum ist auch die wahre Kunst im Christenthum immer von dem Geiste der christlichen Symbolik durch-

1) In Spanien, so bemerkt M. v. Cochem, sah man am Christtage drei Sonnen mit wunderschönem Glanze am Himmel stehen, welche, nachdem sie alle Menschen zur Verwunderung gebracht hatten, sich allmählich wieder zu einer einzigen vereinigten: — ein Bild von dem Gedanken des Hymnus: „*En trinitatis speculum illustravit saeculum.*“ — Und in Rom findet sich eine Sage, dass in derselben Nacht, als Christus geboren wurde, die Sibylla von Cume dem Kaiser Augustus auf einem Regenbogen die h. Jungfrau mit dem Kinde gezeigt habe; zum Andenken hieran sieht man noch heute unter einem Seitenaltare der Kirche „*Ara coeli*“, welche ihren Namen „Himmelsbogen“ eben dieser Sage verdanken soll, ein uraltes, in Stein gehauenes Bild, welches diese Begebenheit darstellt. In dieser Kirche, welche eine prachtvolle Krippe enthält und darin ein als wunderthätiges Bild bekanntes Christkindlein, pflegt das römische Volk seit vielen Jahrhunderten den neugeborenen Heiland besonders zu verehren, und wir haben schon früher erwähnt, das vor derselben das Wiegenlied der Mutter Gottes in den Weihnachtstagen häufig gesungen wird.

drungen gewesen und hat stets in diesem Geiste gehandelt und geschaffen. — Die Symbolik hat sich auch mit der Deutung der Weisen, so wie ihrer Gaben und des Sternes beschäftigt. Die Magier stellen in ihrem Suchen und Finden des Heilandes die Heidenwelt dar, während die Hirten als die Repräsentanten des auserwählten Volkes erscheinen; sodann aber repräsentiren sie, abgesehen von den Hirten, die ganze Menschheit und werden so als die Vorsöhne der Kirche gefasst, als die Erstlinge des Christenthums, die der Herr aus den Völkern berief, als die Vordeuter der Bekehrung aller Völker. Darum sagt die Kirche in ihrer Oration auf den Epiphanietag, dass Gott an diesem Tage seinen Eingeborenen mittels der Führung durch einen Stern den Völkern geoffenbart habe; und die ganze Octav hindurch enthält der Schlussvers in den Hymnen des kirchlichen Officium die Worte: „*Jesu tibi sit gloria, qui apparuisti gentibus.*“ Darauf deutet auch der h. Leo den Umstand, dass sie auf einem anderen Wege in ihr Land zurückkehren mussten; denn da sie Christum gefunden hatten und gläubig geworden waren, durften sie und eben so alle Menschen nicht mehr auf den Wegen ihres früheren Sündenlebens wandeln, sondern mussten einen neuen Weg antreten. — In ihrer Dreizahl vertreten die Weisen die drei Stämme der Menschheit, und zwar nach der gewöhnlichen Annahme Kasper die Semiten, Melchior die Japhetiden, Balthasar die Chamiten; und somit sind sie die geistigen Erzväter der christlichen Menschheit aus allen Stämmen, desgleichen aus allen Welttheilen, da ihnen in dieser Deutung die drei damals bekannten Welttheile als Heimath angewiesen werden; hierauf weisen auch die drei Farben: Weiss, Gelb, Schwarz, in den bildlichen Darstellungen hin. Und Melchior ist dann der Repräsentant der weissen, europäischen Race, Kaspar des asiatischen, Balthasar, der Aethiope, des africanischen Stammes. In der gewöhnlichen Darstellung, wo Melchior als Greis, Kaspar als Jüngling etwa von zwanzig Jahren, Balthasar im Mannesalter erscheint, sinnbilden sie endlich noch die verschiedenen Lebensstufen der Menschen. So vereinigen sich also die Vertreter der drei damals bekannten Welttheile, die Repräsentanten der drei Söhne Noe's, der drei Menschenracen und der drei Lebensalter — sie vereinigen sich an der Wiege des Erlösers und bringen ihm im Namen aller Zeiten, Zonen, Zungen Huldigung und Opfergaben dar.

Der Stern, der die Weisen führte, ist ein Symbol Christi, zu dem er den Weg zeigte und über dessen Haupte er still stand — Christi, des ewigen Lichtes, des wahren Weges zu dem himmlischen Bethlehem, zu jenen Gefilden, wo ewig das „Gloria“ der Engel erschallt. „Wo Herodes ist,“ sagt der h. Ambrosius, wird „kein Stern gesehen; wo Christus ist, erscheint er wieder und zeigt den Weg; dieser Stern ist also der Weg, und der Weg ist Christus.“ Und Sanct Ignatius ruft im Briefe an die Epheser aus: „Erschienen ist am Himmel ein Stern über alle Sterne, und sein Licht war unaussprechlich, und seine Neuheit erregte Verwundern, und alle übrigen Sterne sammt Sonne und Mond bildeten den Chor um diesen Stern. Er aber strahlte sein Licht über alle aus; daher ward aller falschen Weisheit Wesen aufgelöst, alle Bande der Bosheit wurden zerbrochen, die Unwissenheit ward zerstört und das alte Reich zerrüttet. Denn Gott war erschienen zur Erneuerung des Lebens.“ Eben desshalb, weil der Stern ein Sinnbild Christi ist und den Weg zum Heiland zeigt, können wir ihn mit Kreuser in seinem zweiten Werk über den Kirchenbau sehr passend und kurz den „Christusstern“ nennen.

Die Gaben hatten auch ihre symbolische Bedeutung. Das Gold nämlich sollte Christum als König, der Weihrauch Christum als Gott, die Myrrhen, die zur Einbalsamirung zu dienen pflegten, Christum als Menschen bezeichnen. Diese Auffassung kehrt sehr häufig bei den Vätern wieder. Seltener ist die Deutung der Geschenke auf das dreifache Amt Christi, auf das königliche, priesterliche und prophetische Amt. Auch werden die Schätze als Sinnbilder geistiger Gaben gefasst und gesagt: die h. drei Könige hätten Christo als König das Gold seligmachenden Glaubens, als Gott den Weihrauch des Gebetes und als Erlöser die Myrrhen, das Symbol der guten Werke, geopfert. Der h. Papst Gregor erklärt sie also: „Durch das Gold wird die Weisheit bezeichnet nach den Worten Salomon's, der da spricht: Ein wünschenswerther Schatz ruht im Munde des Weisen. Der Weihrauch aber, welcher Gott angezündet wird, drückt die Tugend des Gebetes aus, da es beim Psalmisten heisst: Es steige auf mein Gebet, o Herr, wie Weihrauch vor deinem Antlitz. Die Myrrhe endlich deutet die Abtödtung unseres Fleisches an; daher sagt die Kirche von ihren Dienern, die bis zum Tode für Gott kämpften: Meine Hände haben die Myrrhe bereitet.“

Wenn wir uns nun zur Besprechung der Kunst wenden, so ist es wie früher bei der Krippe, so auch hier keineswegs unsere Absicht, alle einschlägigen Erscheinungen auf dem christlichen Kunstgebiete namhaft zu machen, zu analysiren und zu würdigen; vielmehr wollen wir nur das Eine oder Andere hervorheben zum Belege dafür, dass und wie die verschiedenen Künste auf die Gedanken der Kirche in ihrem Festjahre eingegangen sind, dass und wie die Kunst im Dienste und im Geiste der Kirche biblische Begebenheiten aufgefasst und für ihren Zweck

verwerthet hat. Wir können aber im Folgenden über Manches um so schneller hinweggehen, als dasselbe in dem Aufsatz über Krippe und Kunst schon gelegentlich erwähnt wurde.

Zunächst sind unter den christlichen Hymnendichtern vornehmlich Aurelius Prudentius Paulinius und Sedulius zu nennen. Der Hymnus des Sedulius: „*Crudelis Herodes Deum — Regem venire quid times?*“ und der des Prudentius: „*O sola magnarum urbium*“ sind ins Brevier aufgenommen. Von letzterem besitzen wir ausserdem noch einen längeren, schwungvollen und gedankenreichen Hymnus auf die Erscheinung des Herrn. Aus dem 14. Jahrhundert stammt von einem unbekannten Verfasser das Lied: „*Tres magi de gentibus Jesum cum muneribus orant flexis genibus cum virgine Maria*“, das auch als deutsches Lied in der Uebersetzung: „Drey König auss frembdem landt“, mit einer einfachen, volksmässigen Melodie zuerst in dem Andernacher Gesangbuch aus dem Jahre 1608 vorkommt. In demselben Gesangbuche findet sich und ist nach Meister muthmaasslich von dem Herausgeber dieses Buches verfasst das Loblied auf „die hehren Leiber der Könige“ zu Köln, welches also anhebt:

„*Augusta regum corpora*
Devota poscunt carmina,
Deo manente summo,
Quae regio Colonia
Felix fovet sepulchro.“

Als freie Uebersetzung hiervon erscheint in mehreren alten Gesangbüchern das Lied: „Am Weihnachtabend in der Still“; anderswo lautet sie:

„Ich lag in einer nacht und schlieff,
Mich daucht mir König Caspar rieff:
Ich solt klärlich beschreiben
Von drey König ein wares lied;
Sie sein zu Cöln am Reine.“

Andere deutsche Kirchenlieder auf die h. drei Könige sind: „Als die Weisen verwarnt von Gott“, „Ein Kindlein ist uns geboren zu Bethlehem“ und namentlich: „Drei Kön'ge führte Gottes Hand“, ein Lied, das man noch jetzt vielerorts singt.

Zu bemerken ist, dass die Hymnen im Geiste der christlichen Symbolik zuweilen den Stern und sehr häufig die Gaben der Weisen deuten. Der oben erwähnte Hymnus von Prudentius sagt:

„*Stratique votis offerunt*
Thus, myrrham et aurum regium:
Regem Deumque annuntiant
Thesaurus et fragrans odor
Thuris Sabaei, ac myrrheus
Pulvis sepulchrum praedocet.“

In einem anderen Hymnus heisst es: „*Aurum regi regnatorum, thusque sacerdoti puro, Myrrha datur morituro*“; und anderswo: „*Jam in auro regium, thure sacerdotium, myrrha munus tertium mortis in judicium;*“ der Priester Juvencus fasst sie in dem Hexameter zusammen: „*Thus, aurum, myrrham regique Deo que hominique Dona ferunt* . . . . .“

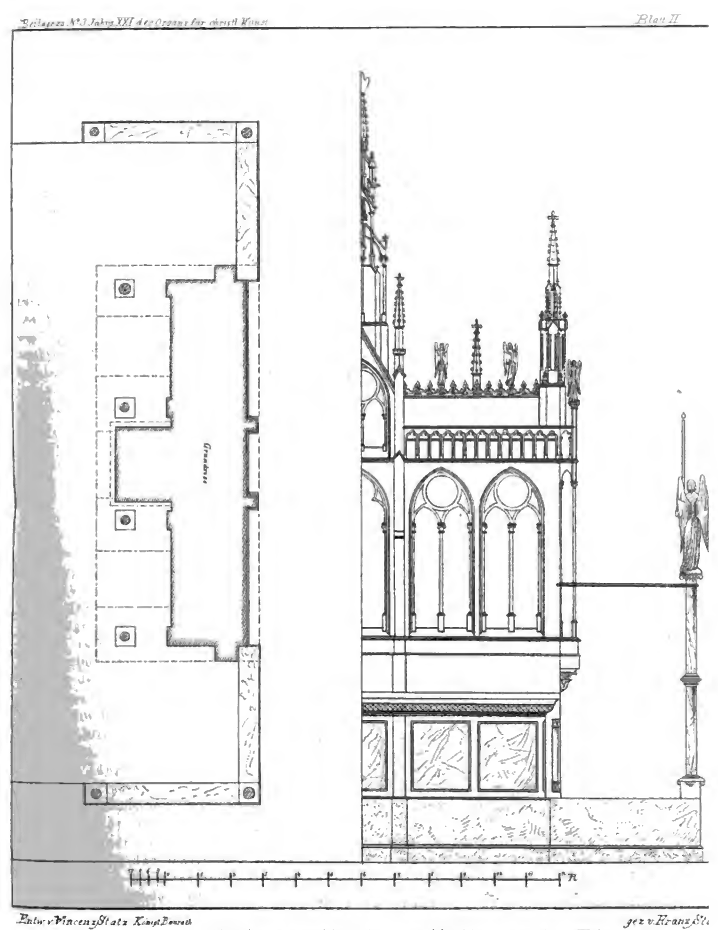
Aus den religiösen Gedichten der Neuzeit erwähnen wir die von A. W. Schlegel und von Annette v. Droste-Hülshoff. Letztere wendet, wie in ihrem ganzen „geistlichen Jahr“, so auch in dem Gedichte auf den Epiphanietag in ihrer sinnenden, betrachtenden Weise den Festgedanken gleich auf sich selbst an. Sie preist die h. drei Könige, nachdem sie dieselben anschaulich geschildert, glücklich, dass sie, die in der Finsterniss geboren sind, kaum von einem Strahle göttlichen Lichtes getroffen, fromm und treu der Weisung folgen, indess ihre, der Dichterin, Seele „frei schwelgend in der Gnade Wogen und mit Gewalt ans Licht gezogen, aufs Neue die Finsterniss sucht“. Nun ist sie zwar keines Strahles von oben mehr werth, nicht des kleinsten Scheines; doch will sie Muth fassen und mit den Weisen gern noch einmal den beschwerlichen Weg aus fremdem Lande zu dem Hause, wo Gott wohnt, wandern; sie will ihr Liebstes opfern, sie will der Tröstung entbehren: „Kann es nur zum Christkind führen, dann willkommen Flamme und Schwert!“

(Schluss folgt.)

Symbole und Bilder in den Katakomben.

Die religiösen Darstellungen haben im Beginne einen rein sinnbildlichen Gehalt; die Phantasie schafft sich für den Glaubensinhalt bestimmte Zeichen und fasst selbst das biblisch Erzählte nur als Product der religiösen Idee. Vom einfachsten Sinnbilde, einer Hieroglyphe des religiösen Gedankens, steigt die Darstellung bis zu grossen, zusammenhangenden Cyklen auf, welche die biblische Geschichte zur Grundlage haben, von mystisch-symbolischen Darstellungen bis zur realen Taufscene. Zur symbolischen Bilderschrift, die nur für die Eingeweihten eine verständliche Fibel ist und den Profanen ein Geheimniss blieb, gehören alle jene Darstellungen von Thieren, Pflanzen, Geräthen und kosmischen Personificationen, welche in Einzelbildern eine Arcansprache bilden (*norunt fideles*). Diese Bilder haben selbst wieder eine mannigfaltige Entwicklungsgeschichte; sie nehmen nach bestimmten Progressionen ab und zu; es fallen

bestimmte Bilder ganz weg und an ihre Stelle treten andere; manche bleiben durch alle Epochen herrschend; so insbesondere: der Fisch, eine christliche Hieroglyphe, da die Buchstaben des griechischen Wortes für Fisch (ἰχθύς) die Anfangsbuchstaben von Ἰησοῦς Χριστὸς Θεοῦ Υἱὸς Σωτὴρ sind (etwa: Fisch gleich **F**riedensfürst **J**esus **S**ohn-Gottes **C**hristus **H**eiland); auch die Gläubigen als Kinder Christi werden als Fische, namentlich an der Angel des Menschenfischers, dargestellt. (In Decorationen der Delphin als Retter [*salvator*] in Stürmen; der Wallfisch des Jonas zuweilen allein mit gestrecktem Halse und gerolltem Schweif als [durch die Auferstehung] überwundene Macht des Abgrunds; Hippokampe und dergleichen nur als Decoration.) Der Anker (Hebr. 6, 19) als Zeichen der Hoffnung und Geheimzeichen des Kreuzes; das versteckte Kreuz auch im Dreizack und Schiffsmast u. s. w. (wie beliebt das Zeichen des Kreuzes, das auch direct als gleichseitiges Kreuz und als lateinisches gezeichnet wurde, damals war, bezeugt schon Tertullian: „Beim Kommen und Gehen, beim Anziehen von Gewändern und Schuhen, beim Baden, bei Tisch und beim Lichtanzünden, in der Schlafkammer und auf dem Stuhl bekreuzen wir uns; man sieht das Kreuz auf Thüren, Wänden, Kleidern, Gefässen und Büchern). Die Taube oder überhaupt der Vogel; meist mit dem Olivenzweige, zuweilen mit dem Palmzweige oder der Traube, seltener mit Blumen oder Früchten; eines der häufigsten Bilder der Katakomben und meist die befreite Seele des Verstorbenen bezeichnend, in Verbindung mit jenen Attributen die Zustände der Seele; Blumen, Bäume, Trauben deuten auf das Paradies. Der Phönix, dessen mythologische Bedeutung der ewigen Dauer und steten Verjüngung (im älteren Mythus erhält sein Nest die Kraft der Wiedergeburt; im späteren verbrennt er sich selbst und aufersteht aus seiner Asche) direct in die christliche Zeichensprache aufgenommen wurde. Mit dem Palmbaum verbunden, ist er das specifisch christliche Symbol des ewigen Lebens (φοῖνιξ bedeutet Phönix und Palme; Psalm 92, 13: Der Gerechte wird blühen wie ein φοῖνιξ, wurde auf Phönix und Palme bezogen). Der Pfau, ebenfalls antikes Symbol der Unsterblichkeit (sein gestirnter Schweif, Abbild des Sternenhimmels und desshalb der Himmelskönigin Juno beigegeben), galt jetzt als Zeichen des ewigen Lebens, und wegen der Erneuerung seiner Federn auch der Auferstehung. Sein Fleisch hielt man für unverweslich. Der Hahn: Bild der Busse und Wachsamkeit; der Hirsch (Psalm 42, 2) Bild der Sehnsucht nach der Erfüllung; Oelblatt: Friede; Palmblatt: (Apocal. 7, 9) Siegespreis der Verstorbenen; Kranz (2. Tim. 4, 8) der Gerechtigkeit, eben so. Bäume; vier Quellen, die aus einem Hügel fliessen, u. s. w. bedeuten meist das Paradies; das Schiff: die Kirche; der Leuchtthurm: der Hafen des ewigen Lebens; Töpfergefässe: die Gefässe der Berufung. Diese Bilder konnten dann selbst wieder unter einander zu symbolischen Sätzen combinirt werden; so ist z. B. die Taube mit dem Olivenzweige im Schnabel, welche in der Inschrift der Redenta auf einem umgestürzten Korb, aus welchem die Blumen fallen, die Flügel erhebt, wahrscheinlich ein Symbol der heiligen Seele, welche, befreit vom menschlichen Leibe, den Flug nach der Gegend des ewigen Friedens wendet. Vögel um einen Baum deuten auf die letzte Transformation der Gläubigen, deren Seele in den Paradiesesgarten zum Baum des Lebens enteilt u. s. w. Das häufig wiederholte Bild einer Beterin, welche die Arme kreuzähnlich ausbreitend halb erhebt und die Hände in der Höhe des Kopfes gerade emporhält, in doppelter Tunica und mit Schleier, welcher das Antlitz frei lässt, scheint eine mehrfache Bedeutung zu haben. Sie bezeichnet zunächst die Seele des Todten; so auf den Grabschriften; dann die fürbittende Seele für die Ueberlebenden (beigeschriebene Epitaphien flehen die Märtyrer und alle heiligen Seelen, welche in Gott leben, um die Unterstützung durch ihre Gebete an); endlich die fromme Gemeinde (die Kirche) und als Personification der reinen jungfräulichen und mütterlichen Kirche, vielleicht auch Maria, die heilige Jungfrau und Mutter, namentlich wo sie mit dem guten Hirten zusammengestellt wird (man findet in Glasgefässen den Namen Maria über solchen Beterinnen geschrieben). Das Orantenbild ist ein überaus häufiges und nimmt zuweilen, in Deckengemälden, in besonders zarter Ausführung eine hervorragende, mehr segnende als betende Stellung ein. Es gibt auch Orantenbilder von Männern und Kindern, die dann zweifellos die im Frieden verstorbenen Gläubigen darstellen. — Zu den allegorischen Darstellungen, deren Grundlage namentlich diejenigen Parabeln des Evangeliums bilden, welche sich auf die Berufung und die entgegenkommende Gnade beziehen, gehört: Der gute Hirt, der das verirrte Schaf, das er in der Wüste aufgesucht, auf der Schulter trägt, oft von Schafen (Herde Christi) umgeben, zuweilen mit Bäumen (Paradies) oder der Beterin (heilige Gemeinde) in Verbindung; später auch ohne Schaf auf den Schultern, die Schafe führend, die seine Stimme kennen und ihm nachfolgen; daher oft mit der Syrinx in der Hand. Eine ähnliche antike Darstellung bildet Hermes mit einem Widder neben sich oder als Widderträger (κριόφορος) ab. Die Christen nahmen dieses Motiv unbefangen auf, da sie den Heiland als Seelenhirten



Entw. v. Vincenz Statz Königl. Baurath
gez. v. Franz St.

Rückseite des Hochaltars der Liebfrauenkirche zu Trier.

Adolph Wallraf lith. Cöln.

fassten und das Bild als blosse Allegorie galt, aber sie weisen dem Hirten in der Mehrzahl der Deckenfresken die beherrschende Mitte an, und machten ihn schon dadurch zum christlichen; der gute Hirt gilt nie als das wirkliche Bild Christi, er ist zwar mit Liebe und Zartheit behandelt, in voller Jugend; aber nirgends sind dieselben Züge festgehalten, um so weniger, als jene Zeit die Vermenschlichung Christi scheute; vielleicht gab dieser Typus Veranlassung zu der jugendlichen, bartlosen Christusdarstellung. — Andere häufige allegorische Bilder dieser Art sind noch: Der Fischer, der die Fische (die Berufenen) an der Angel oder im Netze fängt; die Bepflanzung des Weinbergs, der Winzer, der Säemann, die Aernte, die Mahlzeit u. s. w. — Von biblischen Geschichten werden diejenigen am häufigsten wiederholt, welche die Typen zu den Unterpfändern der Auferstehung liefern. Sie bilden daher einen fast unveränderlichen Cyklus sowohl in der Malerei als in der Sculptur. Aus dem alten Testament besonders: Die Geschichte des Propheten Jonas in drei Grundbildern, Jonas in der Kürbislaube, vom Wallfisch verschlungen, wieder ausgespieen, als Symbole der Auferstehung, Matth. 12, 40 (die Meerscene hat sich mehr an den marinen Cyklus als an die antiken Befreiungen von Meerungeheuern angelehnt); Daniel in der Löwengrube, meist nackt und mit betend ausgestreckten Armen zwischen zwei Löwen, Symbol der siegreichen Rückkehr aus der Gruft (unversehrte Auferstehung); Moses' Stab schlägt die Quelle aus dem lebendigen Fels (wie Moses dem Felsen die Quelle entlockt, weckt Christus vom Tode, womit zuweilen die evangelische Parabel des Fischers zur weiteren Deutung verknüpft wird); Abraham's Opfer (Gott hat den eingeborenen Sohn geopfert und — auferweckt); Noah in der Arche, die Taube mit dem Olivenzweig in Empfang nehmend (nicht der historische Noah, denn er wird zuweilen durch eine Frau oder ein Kind ersetzt), also der Christ, welcher sich in die Arche (die Kirche) gerettet hat, und in Frieden zum Himmel eingeht. — Die drei Jünglinge im Feuerofen (mit phrygischen Mützen), Sieg über den Tod. — Aus dem Neuen Testament am häufigsten: Die Auferweckung des Lazarus; der Gichtbrüchige, der seine Bahre trägt; die Vermehrung der Brode und Fische; die Wandlung des Wassers in Wein; das Mahl, für den Christen leicht verständliche Symbole der Bürgschaft seiner Erlösung und des neuen Lebens. Die apostolischen Constitutionen nennen gerade die Typen dieser Bilder als die Glaubensfundamente für die künftige Auferstehung: „Derjenige, welcher Lazarus auferweckt hat, der seit vier Tagen todt war, der Jonas lebendig und unverletzt aus dem Leibe des Meerungeheuers, die drei Jünglinge aus dem Feuerofen zu Babylon, Daniel aus der Löwengrube hervorgehen liess, dem wird es nicht an Kraft gebrechen, auch uns aufzuerwecken. Derjenige, welcher den Gichtbrüchigen laufen macht und dem Blindgeborenen das Gesicht wiedergab, der wird uns zu neuem Leben rufen; der mit fünf Broden und zwei Fischen 5000 Menschen sättigte und Wasser in Wein verwandelte, der wird uns dem Tode entreissen."

Die Darstellung Christi hat in den Katakombenbildern der ersten vier Jahrhunderte nie die Bedeutung eines Portraitbildes. Eine solche äusserliche historische Auffassung Christi wäre dem symbolischen Geiste des ersten christlichen Zeitalters völlig entgegen gewesen. Wenn Christus lehrend unter den Aposteln, oder wunderthuend dargestellt wird, so hat seine Gestalt nur die allgemeine Bedeutung einer ideellen jugendlichen Form des neuen Lebens, ohne irgendwelche bestimmtere Charakterzüge. Alle biblischen Bilder dieser Zeit sind eigentlich nur gemalte Parabeln, Photographieen von ideellen Anschauungen, daher antike Formen ohne Bedenken aufgenommen werden konnten, um so mehr, als diese noch abstracte Malerei es zu keinem neuen künstlerischen Style bringen konnte. Das Neue sind hier nicht die Formen, sondern die Ideen. In den Darstellungen der Apostel bemerkt man einen allmählich realistischeren Typus für die beiden Hauptapostel „Petrus und Paulus". Die Mutter Jesu findet sich, abgesehen von jenem symbolischen Bilde der Beterin, schon in den Malereien der frühesten Epoche; aber nur in der Scene der Anbetung der Magier trägt sie das Kind; da die Magier hier bloss eine andeutende Beigabe sind, so ist ihre Zahl noch keine fixe (2, 4, 6). Die Jungfrau wird auch isolirt dargestellt, oder in Begleitung des mystischen Bildes eines Propheten. In der Priscilla-Katakombe sieht man neben Inschriften aus der ersten Hälfte des zweiten Jahrhunderts das Bild der Jungfrau mit dem Kinde, ein Prophet mit einer Rolle in der linken Hand deutet mit der Rechten nach dem Sterne über der Jungfrau. In den Malereien des dritten Jahrhunderts kommt Maria nicht mehr vor; erst im sechsten bis achten Jahrhundert erscheint sie wieder, im byzantinischen Schmucke. Den endlichen Sieg des Christenthums erkennt man in der häufigen Anwendung des Monogrammes, d. h. dem Namenszuge Christi aus den beiden ersten Buchstaben seines griechischen Namens, von Constantin zum christlichen Wahrzeichen angenommen. (Er liess dieses Zeichen, ein den Christen wohl schon zuvor

bekanntes, in Folge der ihm gewordenen Erscheinung in das Labarum und auf die Schilde der Soldaten setzen.) Es drückt das Bekenntniss zu Christo aus; wo es selbständig erscheint, bezeichnet es die Person Christi; auch steht man es an der Stelle des Sternes der Magier und auf der Spitze des Kreuzes (wie auf dem Labarum). Im grossen Ganzen lässt sich über den Geist dieser Malereien sagen, dass sie zuerst eine einfache Hieroglyphenschrift sind, dann zu complicirteren mystischen Bilderreihen sich entwickeln, im Verlaufe der Zeit aber immer mehr einen historischen Charakter annehmen, selbst die Allegorieen historisiren und sich auf eine bestimmte Zahl wiederkehrender Typen beschränken. — Dies sieht man besonders bei den Sculpturen der Sarkophage der Katakomben, von denen eine sehr interessante Reihe gegenwärtig im christlichen Museum des Lateran aufbewahrt wird, manche auch im Vatican und im Capitol. In den ersten Jahrhunderten kauften die Christen oft fertige Sarkophage in den heidnischen Officinen, da schon im Anfang des zweiten Jahrhunderts in Rom die Sitte des Begrabens wieder aufgekommen war; aber die Wahl der Gegenstände war ihnen dabei keineswegs eine gleichgültige. Sie bevorzugten Darstellungen aus dem kosmischen Cyklus, die Jahreszeiten, Meerthiere, Scenen aus dem Hirtenleben und dem Landbau. Hirtenleben und der Hirt, der das Schaf trug, konnten auch in den Officinen der Heiden gefertigt werden, und gerade die Bevorzugung dieses Bildes durch die Christen hatte eine massenhafte Anfertigung auf den Verkauf zur Folge; doch ist der gute Hirt mit dem Lamm bisher nur auf christlichen Sarkophagen gefunden worden *(de Rossi)*. Von umgedeuteten heidnischen Darstellungen findet man z. B. das Schiff des Ulysses (als die Kirche), der (hier der Gläubige) an den Mastbaum (Kreuzeszeichen) gebunden den Verlockungen der Sirenen (Sinnenreize) die Ohren verschliesst. Da in den marinen Emblemen das Meer, die Meerungeheuer, Fischer, Fische, Schiffe, Schiffende zu den mystisch christlichen Bildern gehörten, so wählte man diese decorativen Darstellungen mit Vorliebe. Allfällig doch vorkommende Scenen aus der heidnischen Theogonie wurden gegen die Wand gekehrt, oder mit Kalk bedeckt, oder mit Hammerschlägen zerstört. Die Mehrzahl der vorhandenen Sarkophage gehört einer späteren Zeit an (viertes und fünftes Jahrhundert); die Historisirung der symbolischen Typen geht daher bei ihnen noch weiter, besonders in den neutestamentlichen Darstellungen (Einzug in Jerusalem, Tempelaustreibung, Gefangennehmung, Verläugnung Petri, Christus vor Pilatus und vor dem Hohenpriester; die Segnung der Kinder, der Hauptmann in Kapernaum, die Erweckung der Tochter des Jairus; auch Scenen aus der Apostelgeschichte etc.); Himmel, Erde, Fluss werden oft in naiver Weise aus der Antike aufgenommen als die Götter: Uranus, Gaea und der Flussgott. Die Vertheilung der Reliefs geschieht so, dass auf der vorderen Langseite der Sarkophage meist zusammengestellte kleine, isolirte Darstellungen in zwei Reihen über einander angebracht sind; die Anordnung von Gruppen von meist drei Personen mit der Hauptperson in der Mitte, oder kleine Säulen mit dem Gebälk jener Zeit machen die Eintheilung. Der Rhythmus ist daher ein ziemlich eintöniger; in den Gestalten herrscht die Vorderansicht vor; die Beziehung auf die Mittelperson ist schon der Vorläufer einer neuen Darstellungsweise; die dargestellten Personen bieten zum grössten Theil dieselbe Indifferenz in der Charakteristik dar wie die Malereien; die Kunst hat sich noch nicht der Religion bemächtigt, sondern die Religion der Kunst, als einer Verkörperung ihrer symbolischen Anschauung; man sieht gleichsam einen in Stein gehauenen Katechismus vor sich, der zur Einförmigkeit und zu abgeschlossenen formellen Typen führte.

Zur Geschichte der kirchlichen Goldschmiedekunst in der ersten Hälfte des Mittelalters.

Wir hatten vor Kurzem Gelegenheit, das Werk: *liber pontificalis* des *Anastasius Bibliothecarius* zu durchblättern, und daraus ersehen wir, welch ein Schatz dieses Werk wäre, um eine genauere Kenntniss über die innere Einrichtung altchristlicher Kirchen, zunächst jener in Rom, zu verbreiten; vor Anderem gilt dies bezüglich der kirchlichen Geräthe, welche die Sacrarien füllten und besonders für Altar und das darauf darzubringende Opfer bestimmt waren. In der Regel begegnen wir einer Aufzählung von Prachtgeräthen, die ihren Ursprung ohne Ausnahme der Goldschmiedekunst verdanken. Bei einigen sind auch Angaben über Stoff, Farbe und dergleichen beigefügt, so dass wir uns über ihr Aussehen auch einigen Begriff machen können. Auch vieler Prachtgewebe wird Erwähnung gethan, z. B. wenn wir nicht irren auch der *pallia aurotexta quindecim*, welche Kaiser Justinian römischen Kirchen weihte. Solche Prachtgewebe bilden seit dem 8. Jahrhundert den Hauptgegenstand kirchlichen Schmuckes und kirchlicher Geschenke. Ausser der Natur des Stoffes bringt uns Anastasius noch Interessanteres über diese alten Prachtgewänder damit, dass er kurz den Inhalt des einge-

webten Bildschmuckes angibt. Welch einen Reichthum man in dieser Hinsicht schon früh entwickelt, davon können wir uns wohl kaum einen Begriff machen. Nach dieser Abschweifung wenden wir uns wiederum zu unserem eigentlichen Thema über die Goldschmiedearbeiten.

Auf welcher Höhe der Entwicklung im classisch-römischen Zeitalter bereits die Goldschmiedekunst gestanden, ist zu bekannt, dass wir uns darüber weiter verbreiten müssten, denn dafür sorgen ja die häufigen antiken Funde, die alljährig beinahe in jedem Ländergebiete gemacht werden, und überdies gehört ein näheres Eingehen in diese Kunstproducte nicht zu unserer Aufgabe. Wie in allen Kunstzweigen mussten sich die Christen auch in ihren kirchlichen Metallgeräthen an die römischen Vorbilder anlehnen, zeigen aber gleich in ihren Anfängen schon den Keim zu weiterer selbständiger Entwicklung. Die Erscheinung, dass wir früh der Aufzählung vieler Gefässe aus den edelsten Metallen begegnen, brachte wohl die Prachtliebe mit sich, welche vom Hofe des oströmischen Kaiserreichs im Osten bis auf die äussersten westlichen Länder herüber verbreitet wurde. Der Luxus am kaiserlichen Hofe ist bekannt, darauf deuten auch die Berichte der Zeitgenossen über den Reichthum der kaiserlichen Krönungs-Insignien. Der Occident blieb dem Orient in der Vorliebe für Prachtgefässe aus edlen Metallen nicht zurück, das zeigen die Gefässe im Schatze zu Monza aus den Tagen der Theodelinde und des Agilulph; wahre Meisterwerke fertigte die Hand des h. Bischofs Eligius in Frankreich, und dessen Schüler machten ihrem Meister bald alle Ehre. Erwähnung verdient auch der Schatz, welcher zu Guarrazar in Spanien gefunden wurde und aus der Zeit der westgothischen Könige Recesvinth und Suintilla stammen dürfte. Welch reiche Geschenke mehrere Päpste an die Kirchen Roms und anderer Orte Italiens mit kirchlichen Geräthen machten, davon berichtet der bereits erwähnte Anastasius Bibliothecarius zur Genüge. Fortunatus, Patriarch von Grado, verehrte vor 824, wo er starb, seiner Kirche reiche Gefässe und Geräthe, und Erzbischof Angilbert II. lässt durch Wolfinius eine *pala d'oro* für die St. Ambrosiuskirche anfertigen. Die berühmte Benedictinerabtei Monte Cassino übte einen grossen Einfluss hinsichtlich der Pflege kirchlicher Goldschmiedekunst. Auch zu Mailand sind im Domschatze kostbare Geräthe aus der Zeit Berengar's I. erhalten. In Frankreich begegnet uns ein gewisser Angilbert, der, Freund Karl's des Grossen und Schüler des Aluejus, Abt des Klosters Centula (heute *Saint-Riquier*) wird und seine Kirche mit mehreren Meisterwerken der Goldschmiedekunst bereichert. Als besondere Förderer der edlen Metallkünste sind bekannt: Angilelmus, Bischof von Auxerre, Zeitgenosse Karl's des Grossen und Ansigisis, Abt von St. Vandrille. In der Abtei von St. Denis blühte eine eigentliche Schule der Goldschmiede. Der Bescheidenheit halber und um dem verdienten Ruhme der südlicheren und westlichen Länder nicht vorzugreifen, wollen wir erst jetzt auf Deutschland übergehen, obgleich auch in unserem Vaterlande die Goldschmiedekunst bei Zeiten tüchtige Meister und viele Beförderer oder Verehrer fand. Besondere Pflege fand sie in den Klöstern von St. Gallen, Fulda und Reichenau. Der Schatz Karl's des Grossen war grossartig. Zum Beweise der weiten Verbreitung der Goldschmiedekunst dient der Umstand, dass sie in vielen Schottenklöstern Deutschlands sorgsame Pflege und Entwicklung fand und merkwürdig genug unter dem Namen *opus hybernicum* bekannt war, weil sie durch Glaubensboten übers Meer von England herüber auf den Continent gebracht wurde. In den Sammlungen in London und anderen Städten Englands findet man noch manches liturgisches Gefäss irischen und angelsächsischen Kunstfleisses. Seit den Tagen der Kaiserin Theophania, der Mutter Otto's III., nahm die Pflege der metallischen Feinkünste in Deutschland einen erhöhten Aufschwung; aber der Einfluss der Byzantiner ist dabei nicht zu verkennen. Die Prachtliebe Otto's III. ist bekannt. Die Kirchen zu Goslar, Essen, Aachen und Quedlinburg haben mehrere Ueberreste von Arbeiten aus dieser Zeit bewahrt, und es dürften selbe grösstentheils in den bereits erwähnten Klosterwerkstätten verfertigt worden sein. Bernward von Hildesheim, der Erzieher Otto's III., nahm sich aus allen Kräften der Goldschmiedekunst an und gründete eine förmliche Schule, welche weithin ihren Einfluss übte. Damit wetteiferten die Bischöfe Benno von Osnabrück, Meinwerk von Paderborn, Willigis von Mainz, der h. Heribert und Anno von Köln. Und Frankreich hat um diese Zeit, am Schlusse des 1. Jahrtausends, in mancher Beziehung noch mehr geleistet als unser Vaterland. So wissen wir z. B., dass König Robert mehrere Kirchen mit Meisterwerken edler Metallarbeiten beschenkte; dem Kaiser Heinrich überreichte derselbe bei einem Besuche ungemein kostbare Geräthschaften. Die höchste Blüthe erreichte die Goldschmiedekunst um diese Zeit in Sens, unter dem Erzbischof Sevin. Mit diesem wetteiferten Rainard von St. Peter bei Sens und der selbst Hand ans Werk legende Mönch Odoranne aus derselben Gegend. Mehrere Bischöfe von Auxerre vermehrten um diese Zeit den Schatz ihrer Kathedrale mit reicher Kirchenzier. In der Normandie trat bald Otho auf, der das prachtvolle Grabmal für

Wilhelm den Eroberer in der Abtei St. Stefan in Caen ausführte. Jetzt tritt auch bereits Belgien in die Reihe ein, für die Pflege der Goldschmiedekunst sein Scherflein beizutragen. So wird uns unter Anderem berichtet, dass der um 1012 gewählte Abt Albert von Gembloux bei Lüttich eine grosse Anzahl von goldenen und silbernen Gefässen anfertigen liess, und Tietmar, einer seiner Nachfolger, diese Arbeiten seines kunstsinnigen Vorgängers bedeutend vermehrte. Abt Erembert von St. Vasor in derselben Gegend führte selbst mit eigener Hand als geschickter *aurifaber* reiche Geräthschaften für seine Kirche aus; dasselbe Verdienst um die edlen Metallkünste hat sein Nachfolger Abt Rudolph. In Belgien erhielten sich noch Werke dieser Meister, wie zu Lüttich, Namur, Tournai, Huy, Mastricht u. a. O. In Italien blieb noch immer Konstantinopel tonangebend und die meisten kirchlichen Gefässe bezog man noch von dorther. So wissen wir, dass Abt Fesiderius von Monte Cassino um 1058 erst durch sein längeres Verweilen in der kaiserlichen Hauptstadt für die Goldschmiedekunst begeistert wurde und in Folge dessen in seiner Abtei eine Schule für verschiedene Kunstgewerke gründete, aber unter Leitung griechischer Meister, und trotzdem noch mehrere Arbeiten aus Konstantinopel bezog. Von Spanien können wir berichten, dass Aparisio und Rodolfo den grossen Reliquienschrein des h. Mitano anfertigten, an welchem 42 sitzende Figuren in Gold und Elfenbein gearbeitet erscheinen.

Theophilus *monachus* belehrt uns in seiner *schedula diversarum artium* trefflich, welch grossartige Entwicklung die kirchliche Goldschmiedekunst und überhaupt die verwandten Metallarbeiten seit der Mitte des 12. Jahrhunderts genommen haben. In einem grossartigen Umfange arbeitete vor anderen eine kirchliche Verbrüderung zu Köln; der streng kirchliche Charakter ist um diese Zeit den Arbeiten noch ziemlich bewahrt, indem sie vorzugsweise von grösseren Stiften und Abteien durch die *fratres laici* verfertigt worden. Nun begegnen wir häufiger den kirchlichen Emailarbeiten, welche mit den Metallwerken in Verbindung gebracht wurden und diese ohne erstere bei einer reichen Durchführung entbehrt werden konnten. In Köln zeichneten sich die Benedictiner in St. Pantaleon mit ihren Schmelzarbeiten aus, davon noch grossartige Leistungen zu Köln selbst, Darmstadt, Siegburg, Gladbach etc. erhalten sind. Und diese Werkstätte der feinen Schmelzkunst ist noch viel älter als jene von Limoges in Frankreich, was erst in den letzteren Jahren bestimmter nachgewiesen wurde, nachdem man Nachricht von einer Reise der Benedictiner aus der Abtei Grammont nach Köln erhalten hatte. Zu Aachen lebte der Meister Wibert, welcher die herrliche Lichterkrone Friedrich Barbarossa's fertigte. Hervorragende Meisterwerke der spätromanischen Goldschmiedekunst hat besonders der Schatz zu Aachen aufzuweisen. Wie herrlich im 12. Jahrhundert auch in den Niederlanden die Goldschmiedekunst geblüht hat, dafür lieferte die letzte internationale Kunstausstellung zu Mecheln den besten Beweis. Beispielsweise erinnern wir nur an den Schatz der Kathedrale von St. Lambert in Lüttich, an *Monachus Hugo* aus der Abtei *Oignies* bei Namur, an Nikolaus von Verdun, von dem der Nigello-Altar im Kloster Neuburg bei Wien ist. Ueber den Reichthum an kirchlichen metallischen Geräthen um diese Zeit in Deutschland belehren uns vorzugsweise die Angaben von Schatzverzeichnissen, und dies gilt nicht allein in Hinsicht auf Stifts- und Abtei- oder Kathedralkirchen, sondern selbst einfache Landkirchen erfreuten sich der kostbarsten Zierden der Goldschmiedekunst. Als Beleg dafür führen wir ein Schatzverzeichniss der Kirche des Marktes Kaltern in Tirol vom Jahre 1091 an: *Recordacio thesauri beate Marie ecclesie Caldarii: VI missales, quatuor gradualia, tres antiphonarii, quatuor lectionarii, quatuor matutinales, quatuor testa evangelia, duo cum tabula aurea et gemmas pretiosas per crucem impositas, duo cum tabulis argenteis; quatuor turribula ad aurum, duo ad argenteum*; *VIII candelabra, duo aurea ex illis; V sifinellas; XII cophinos, quatuor ofrenulas argenteas; VI calices, unum ex auro, alii ex argento et gemmis ornatum etc.* — In Frankreich gegen die Mitte des 12. Jahrhunderts war Abt Suger von St. Denis ein grosser Förderer der kirchlichen Goldschmiedekunst, unter dessen Leitung sehr bedeutende Werke ausgeführt wurden. Das Beispiel Suger's wahrnehmend, liessen mehrere andere Kirchenfürsten reiche Gefässe für ihre Kirchen anfertigen, wie Samson, Erzbischof von Rheims, und M. de Sully, Bischof von Paris, gest. am Ende des Jahrhunderts. Abt Wilhelm von Andernes tritt sogar selbst als Meister mit einer Schule thätig auf. Auch in der berühmten Abtei St. Martial zu Limoges wurde nebst den anderen Kleinkünsten besonders die Goldschmiedekunst gepflegt. Am Beginn des 13. Jahrhunderts finden wir bereits zu Montpellier eine Corporation von Goldschmieden. Die Schule der Goldschmiede und Emailleurs in Limoges um diese Zeit ist bekannt, und über ihre herrlichen Leistungen geben heute noch Zeugniss genug sowohl viele Sacristeien als auch Museen Frankreichs. — Versetzen wir uns nach England um diese Zeit und ein gleicher Eifer für Pflege der Goldschmiedekunst tritt uns auch hier entgegen,

ja, einzelne Meister sind so berühmt, dass man sie auch ausser Landes rief, wie dies mit Enketill der Fall war, den der König von Dänemark zu sich rief und mehrere Jahre behielt, damit er für ihn recht viele kirchliche Gefässe fertige. Was Limoges für Frankreich, das war die Abtei St. Alban für England. — Was Italien betrifft, so behauptete nur die Lombardei jene Höhe, auf welche sich Deutschland und Frankreich in der Goldschmiedekunst geschwungen haben. Darunter verstehen wir auch Venedig, denn schon damals erfreuten sich dessen Goldschmiede eines Rufes, der dann so sehr sich steigerte und weltberühmt wurde: damals zeichneten sie sich besonders durch Filigran-Arbeiten aus. Indessen griechische Goldschmiede waren noch immer thätig, und in Folge dessen dürften sich die Italiener etwas weniger bemüht haben, um eine den übrigen Ländern in diesem Kunstzweig ebenbürtige Stellung einzunehmen. Heute noch erhaltene Meisterwerke italienischer Goldschmiedekunst aus dem 12. und dem Beginn des 13. Jahrhunderts findet man viele in den Kirchen Roms, Venedigs, Mailands, Monza's u. s. w.

Wormser Domsagen.

Um alles Grosse, Personen wie Sachen, schlingt sich gleich dem Epheu um die Eiche, die Sage. Es ist gut, alle Domsagen zu sammeln und im Drucke vor Untergang zu retten.[1])

1. Item in der Kirchen hat man gezeigt eine Stange, so 66 Werkschuh, die ein Riese, so vor etlich hundert Jahren allda (in Worms) gelebt, geführt haben solle. So sagt schon 1648 der bekannte Merian S. 56 der *Topographia Palatinatus*.

2. Vor dem älteren, romanischen Eingangsthor des Kreuzgangs liegt ein Steinkoloss, ein Riesenstein, von dem der Rheinische Antiquarius S. 489 meldet, dass er von einem Riesen aus dem Rosengarten mit einer 25 Schuh langen, vorn zugespitzten Stange (wahrscheinlich der Lanze Siegfrid's, d. i. der im Dome gestandenen 66 Fuss hohen Fichte, wie Lange S. 123 sagt) herüber geworfen worden sei. Der Stein hat in der Mitte ein tiefes rundes Loch und zur Seite herunterlaufende schmale Einschnitte. Lange hält den Stein für einen heidnischen Opferstein oder ein altdeutsches Mallum, die Stange für das Ueberbleibsel eines Mauerbrechers.

1) Die Mainzer Domsagen finden sich gesammelt im Kirchenschmuck, 1868, Heft 3 S. 46.

3. An dem südlichen Pfeiler, dem ersten, von Westen an gerechnet, hängt hoch oben ein Holz-Crucifix, davor sollen die Steinmetzen beim Dombau gemeinsam gebetet haben, ehe sie zur Arbeit gingen. Vgl. Falk, Die Bildwerke des Wormser Domes, S. 30.

4. Den südwestlichen Thurm nennt der Volksmund Eselsthurm. Er hat keine Treppensteine, sondern nur gewölbte Aufgänge. Beim Baue sollen die Esel die Materialien hinaufgetragen haben. Dasselbe sagt man von den Nebenthürmen am Osttheile des Mainzer Domes.

5. An dem Sockel der östlichen geradlinigen Chorwand befindet sich angeblich das Maass der Reichselle, welches zwischen zwei Eisenkloben gestellt wurde.

6. Vielfach bekannt ist das Steinbild der Dreijungfrauen im nördlichen Nebenschiffe. Diese, Töchter eines burgundischen Königs, seien, sagt man, in die Hände der Hunnen gerathen und wegen standhaften Bekenntnisses ihres Glaubens an Christus gemartert worden. Wie die Inschrift sagt, hiessen sie S. Embede, S. Warbede und S. Wilibede.

Nach der Ueberlieferung in Strassburg waren sie Gefährtinnen der h. Ursula, welche die Genannten zum Troste und Schutze der in Strassburg erkrankten h. Aurelia zurückliess. Aurelia starb bald, und die treuen Pflegerinnen blieben in Strassburg, wo sie starben und in Alt-S.-Peter begraben wurden. Vgl. Falk a. a. O.

7. Wo die alten Domschätze hingekommen, wissen überall die Sagen. Den Nibelungenschatz (Hort) haben sie zu Lochheim bei Gernsheim in den Rhein gestürzt und so geborgen. Der Schatz im Dome ist auch noch da; er steckt in dem Pfeiler, an welchem St. Petrus gegenüber dem Nordportale abgebildet ist. St. Peter hütet ihn. Wer's nicht glaubt mag nachsehen.

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Leipzig. Die wechselnden Ausstellungen des Kunst-Vereins, dessen Vorstand das richtige Princip befolgt, nur einzelne bessere Leistungen, jedes Werk möglichst isolirt unter günstiger Beleuchtung, auszustellen, führten uns in den letzten Monaten manche treffliche Stücke vor Augen, darunter nicht wenige, die vor oder nach ihrer Reise zur akademischen Ausstellung in Berlin in Leipzig auf kurze Zeit Halt machten. Von hervorragendem Interesse war eine vom Kunsthändler Börner veranstaltete Ausstellung Schnorr'scher Handzeichnungen, Studien und Entwürfe zu den Bibelbildern oder Compositionen biblischen Inhalts, die noch vor die Zeit fallen, wo der Meister sich mit seinem verdienstvollen Verleger Georg Wigand über die Ausführung des grossen Bibelwerkes einigte. Vielleicht gaben diese

die erste Anregung zu dem für die Geschichte der Holzschneidekunst so bedeutungsvollen, echt deutsch-nationalen Unternehmen, dessen Werth und Schätzung den rasch erworbenen Ruf des concurrirenden Doré'schen Blendwerks sicher geraume Zeit überdauern wird. Die grosse Reihe der bald mehr flüchtig skizzirten, bald mehr ausgeführten Blätter, deren zwei und drei oft dasselbe Thema mit grösseren oder geringeren Abweichungen behandeln, war gerade dieser Varianten wegen besonders lehrreich und liess nebenbei erkennen, wie selbst bei sorgfältiger und genauer Ausführung im Holzschnitt manche Feinheiten des Linienzuges verloren gehen.

Wien. Der Gemeinderath der k. k. Reichshaupt- und Residenzstadt Wien beabsichtigt einen Centralfriedhof für Wien an der Reichsstrasse zwischen Simmering und Kleinschwechat zu errichten und die hierzu erforderlichen Projecte und Pläne im Wege des Concurses zu erwerben. Demnach ladet derselbe alle Fachmänner ein, sich auf Grund des vorliegenden Programmes so wie der nachfolgenden Concurs-Bedingungen an der Mitbewerbung zu betheiligen, und sichert die nachstehenden Honorare als Preise den Verfassern jener Projecte zu, welche das Schiedsgericht als die gelungensten zu bezeichnen, und als dem Programme und den Bedingungen vollständig oder doch möglichst entsprechend, so wie in technischer und künstlerischer Richtung als zur Ausführung ganz oder unter nicht sehr wesentlichen Modificationen geeignet erkennen wird, und zwar:

als 1. Preis 2000 fl. öst. W.
„ 2. Preis 1500 fl. öst. W.
„ 3. Preis 1000 fl. öst. W.

Ein vom Gemeinderathe zu wählendes Schiedsgericht, zusammengesetzt aus vier Mitgliedern des Gemeinderathes und vier an dem Concurse nicht betheiligten hervorragenden Architekten, unter dem Vorsitze des Bürgermeisters oder seines Stellvertreters, entscheidet über den Werth der eingelangten Projecte, wählt jene aus, welche mit einem der bezeichneten Preise zu honoriren sind, bestimmt die Reihenfolge der letzteren nach ihrem Werthe und bezeichnet auch jenes Project, welches dasselbe zur Annahme als das unter allen am meisten entsprechende und zur Ausführung am meisten geeignete empfiehlt.

Wird dieses Project vom Gemeinderathe zur Ausführung angenommen, so wird dem Verfasser desselben sowohl dis artistische und technische Leitung der Baulichkeiten, so wie auch die Vornahme aller an dem Projecte etwa wünschenswerthen Modificationen zugesichert, vorausgesetzt, dass sich derselbe zur Vornahme dieser Aenderungen im Sinne des Gemeinderathes verpflichtet und dass bezüglich des Honorars für die artistische und technische Leitung der Baulichkeiten ein Uebereinkommen zu Stande kommt. Nach erfolgter Entscheidung des Schiedsgerichtes werden sämmtliche eingelangte Concurs-Projecte durch zwei Wochen öffentlich ausgestellt. Alle durch Preise honorirten Projecte gehen in das Eigenthum der Commune über; die nicht honorirten Projecte werden im Bauamte gegen Abgabe der Empfangsbestätigung ausgefolgt.

Concurs-Bedingungen.

1. Die Concurs-Projecte sind bis längstens 1. April 1871, 12 Uhr Mittags, bei dem Bau-Amte der Stadt Wien versiegelt gegen Empfangsbestätigung einzureichen; später einlangende Projecte können nicht berücksichtigt werden.

2. Jedes Project hat zu bestehen: a) Aus einem General-Situationsplane, in welchem die Strassenzüge, Wege, die verschiedenen Gräbergattungen, die Baulichkeiten und Gartenanlagen ersichtlich gemacht sind. Dieser Situationsplan ist im Maassstabe 1 Wiener Zoll gleich 10 Wiener Klaftern zu entwerfen. b) Aus einem Niveauplane mit gleichem Maassstabe für die Längen, für die Höhen jedoch 1 Wiener Zoll gleich 10 Wiener Schuh. c) Aus sämmtlichen Grundrissen der verschiedenen Baulichkeiten mit dem Maassstabe von $^1/_2$ Wiener Zoll gleich 1 Wiener Klafter. d) Aus den nöthigen Façaden und Durchschnitten mit dem Maassstabe von $^3/_4$ Wiener Zoll gleich 1 Wiener Klafter, endlich e) aus Details der vorzüglichsten Intercolumnien im Maassstabe von 2 Wiener Zoll gleich 1 Wiener Klafter. Nur solche Projecte werden von dem Schiedsgerichte der Beurtheilung unterzogen, bei denen die vorgeschriebenen Maassstäbe genau eingehalten sind.

3. Jedes Project ist mit einer Erklärung der Anlage und des leitenden Gedankens zu versehen, so wie das Material zu bezeichnen, in welchem selbes ausgeführt gedacht wurde. Auch hat jeder Projectant anzugeben, welcher Flächenraum nach seinem Plane a) auf eigentliche Grabräume, b) auf Wege und c) auf Gebäude entfällt.

4. Die Projecte sind mit Devisen zu versehen, und unter versiegeltem Couvert, welches aussen die gleiche Devise trägt, sind der Name und Wohnort des Verfassers anzugeben.

5. Programme, Situations- und Niveaupläne sind bei dem Wiener Stadtbau-Amte gegen Angabe des Namens und Charakters vom Tage der ersten Verlautbarung dieser Concurs-Ausschreibung an zu beheben.

6. Laut Zuschrift des k. k. Reichs-Kriegs-Ministeriums wird gegen die Ausführung der zur Anlage des Central-Friedhofes erforderlichen im Bau-Programme aufgeführten Bauten, falls selbe auch in den Rayon des Bauverbotes fielen, kein Anstand erhoben werden.

Es ist daher die im Situationsplane eingezeichnete Bauverbots-Linie als nicht vorhanden zu betrachten.

Bemerkung.

Alle auf das Organ bezüglichen Briefe und Sendungen möge man an den Redacteur und Herausgeber des Organs Herrn Dr. van Endert, Köln (Apostelnkloster 25), adressiren.

(Nebst einer artistischen Beilage.)

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst
herausgegeben und redigirt von
J. van Endert in Cöln.
Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 4. — Köln, 15. Februar 1871. — XXI. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Die heiligen drei Könige in Legende und Kunst.

(Schluss.)

Wir haben in dem früheren Aufsatze von dem Weihnachtsspiel gesprochen; neben demselben gab es im Mittelalter auch ein Dreikönigsspiel, welches bald von jenem getrennt als selbständiges Ganzes erscheint, bald mit ihm verbunden einen Theil desselben bildet. Letzteres ist z. B. in dem früher erwähnten Spiel von der Kindheit Jesu der Fall. In diesem Schauspiele beschäftigen sich nämlich drei Auftritte mit den h. drei Königen, indem der siebente Auftritt die Weisen zu Jerusalem, der achte die Weisen bei den Hirten, der neunte endlich ihre Anbetung des Heilandes vorführt.

Als sie in der Hauptstadt Palästina's ankommen, fragen sie nach dem neugeborenen Kindlein, welches dazu erkoren ist, der Juden König zu sein; sie wollen „ihm sich neigen zu Dienst und es anbeten". Ein Bote überbringt diese Nachricht dem König Herodes, der hiedurch in grossen Schrecken versetzt wird. Er ruft seine Freunde zusammen und hält Rath mit ihnen; er solle, so sagt einer der Freunde, er solle die Fremden begrüssen und ehrenvoll empfangen, sie aber um Benachrichtigung über den Verbleib des Kindes bitten, um es so tödten zu können. Herodes empfängt die Weisen und erkundigt sich nach ihrer Heimath und dem Grunde ihrer Reise. „Ich bin Melchior genannt," spricht der erste; „der König von Arabia, welches das beste Gold birgt." Der zweite nennt sich Balthasar, König von Saba, und lobt den Weihrauch seines Landes; der dritte, Kaspar, ist Chaldäa's König, und Myrrhen findet man nirgends besser als in seinem Reiche. Hierauf berichtet Melchior — der damit als der Wortführer und wohl auch als der älteste gilt, während Kaspar als der letzte und jüngste erscheint — über den Zweck ihrer Ankunft, und zwar zunächst über ihre Sternkunde, dann über Balaam's Weissagung, die auch sie gekannt hätten, dass aus Jakob ein Stern aufgehen und ein Mann erstehen sollte, der „übersieget, was sich gegen ihn verwieget, und wird die Welt sein eigen sein". Nun hätten sie aus dem neu erschienenen wunderbaren Stern erkannt, dass das langverheissene Kind geboren sei. — Herodes erkundigt sich bei den jüdischen Priestern und Schriftgelehrten nach der Geburtsstätte des Messias; sie nennen Bethlehem, die Fürstin der Städte. — In Bethlehem treffen die drei Weisen mit den Hirten zusammen, und König Melchior fragt sie nach dem Kindlein, „das da soll gewaltig werden über all die Erden". Einer der Hirten erzählt von der Erscheinung des Engels, und wie die himmlischen Geister mit Gesang des Kindleins sich gefreut hätten. „Wir funden es gewunden in Windlen und gebunden, in ain Krippe was es geleit, als der Engel uns geseit." Endlich finden sie, geführt von dem Stern, das Haus, wo das Kind war; sie treten ein und finden das Kind mit Maria, seiner Mutter. Zunächst begrüssen sie gemeinsam die allerseligste Jungfrau in Ausdrücken, wie sie uns vielfach in alten Muttergottesliedern begegnen. Ueberhaupt gehört diese Scene zu dem Schönsten und Innigsten des ganzen Schauspiels. Sie sprechen:

„Wir arme ellende
Dir valtend unser hende,
künigin der barmheezikait,
Du unser lebens süssikait,
Du alle unser züversicht.“

Und dann rufen sie mit Seufzen zu ihr, ihnen Helferin bei ihrem Kinde, ihnen eine milde Frau zu sein. „Nimm unser in Gnaden wahr, kehr deine barmherzigen Augen her, erwirb uns von deinem Kindlein, dass wir mit Freuden ihn mögen sehen in seiner Gottheit, dess menschliche Kindheit wir hier von fremden Landen haben gesuchet und ihn angebetet.“ — Nachdem sie so die göttliche Mutter als Mittlerin bei ihrem Sohne angerufen haben, treten sie vertrauensvoll zum Heiland selbst hin. König Melchior begrüsst im Namen der anderen das himmlische Kind als „ewigen Richter, König und Herrn“, lobpreist es für die gnädige Führung durch den Stern und weist auf die Geschenke hin, die sie als Zeichen der Huldigung ihm zu Füssen legen wollen: „die haben Bezeichnung viel: das Gold bedeutet königliche Herrschaft, der Weihrauch göttliche Kraft, die Myrrhe tödtlich Leben“. Das Gold opfert er für sich selbst und fügt die Bitte bei, „dass ich ehre Dich und gnädig seist über mich“. Eben so bittet der zweite König, indem er den Weihrauch opfert: „Nimm mich gnädiglich wahr und hilf nach diesem Leben, dass ich komme in dein Reich.“ Der dritte deutet mit der Myrrhe an, dass das Kindlein „für uns sterben müsse, um uns ein Leben zu erwerben, welches ohne Ende, welches todes- und leidenfrei sei“; dessen fleht er ihn theilhaftig zu machen.

Hieran möge sich die Erwähnung eines anderen mittelalterlichen Gebrauches reihen, der als eine Art Dreikönigsspiel im Kleinen gelten kann und jedenfalls mit den ersten — kirchlich religiösen — Anfängen des Dreikönigsspieles in der innigsten Verbindung stand.

Es pflegten nämlich am Feste der Erscheinung des Herrn drei Knaben die Weisen aus Morgenland vorzustellen und ihre Gaben zu opfern. Sie waren als Könige in Seide gekleidet, trugen goldene Kronen auf dem Haupte und in den Händen ein goldenes Gefäss. Sie traten durch die Hauptthür aus dem Mittelschiff auf das Chor und näherten sich langsam unter Absingung einer Strophe: „*O quam dignis*“, dem Altar. Vor dem Altare standen sie still, und der erste erhob sein Gefäss mit den Worten: „*aurum primo*“, der zweite: „*thus secundo*“, der dritte: „*myrrham dante tertio*“. Dann begann wiederum der erste: „*aurum regem*“, der zweite sagte: „*thus coelestem*“, und der dritte: „*mori notat nuctio*“. Hierauf zeigte einer der Knaben auf den am Kirchengewölbe befestigten, über ihnen schwebenden Stern und sang dabei in hohem Tone: „*Hoc signum magni Regis*: das ist das Zeichen des grossen Königs“; und indem alle drei die Antiphon anstimmten: „*Eamus, inquiramus eum et offeramus ei munera, aurum, thus et myrrham*“, gingen sie die Stufen hinauf und legten ihre Opfergaben auf den Altar. Unterdess sang ein jüngerer Knabe hinter dem Altare, welcher einen Engel vorstellte: „*Nuntium vobis fero de supernis: natus est Christus, Dominator orbis, in Bethlehem Judae; sic enim propheta dixerat ante.*“ — „*In Bethlehem natus est rex coelorum*“, so erscholl als Echo die Antwort aus dem Munde der drei Könige, während sie zur Sacristei zurückgingen.

Was die bildende Kunst anbetrifft, so finden sich in ihr nach Kreuser („der christliche Kirchenbau“) die h. drei Könige schon in den Katakomben und noch vielfach auf alten Bildern und in Kirchen, z. B. im Dome zu Gurk und in der Martinskirche zu Braunschweig, auf der Reise als Reiter zu Rosse dargestellt, wobei dann der Stern nicht fehlt. Die gewöhnliche, in späterer Zeit fast alleinige Darstellung führt sie im Momente ihrer Anbetung des Christkindes vor. Ob diese Anbetung noch an der Geburtsstätte des Heilandes, in der Grotte bei Bethlehem, Statt fand, darüber sind die Exegeten nicht einig; viele nehmen an, dass die Weisen erst mehrere Wochen nach der Geburt des Herrn angekommen seien und dass bis dahin der Pflegevater für das göttliche Kind und dessen Mutter wohl einen passenderen Aufenthaltsort gesucht und gefunden hätte. Die Kunst dagegen wählt — im Einklang mit der Ueberlieferung, welche in der Grotte noch die Stelle zeigt, wo die Magier zur Anbetung niederknieten und welche Veranlassung gab zur Aufstellung des Sternes und zur Errichtung eines Dreikönigsaltars in eben dieser Höhle — die Kunst wählt die Hütte als Schauplatz der Handlung, verleiht ihr aber, wie es billig und passend ist, mehr Schmuck und Pracht, als der Ort zu Bethlehem hatte. — Betreffs des Christkindleins und seiner Mutter weichen die Darstellungen von einander ab, indem sie das Kind theils, namentlich die in den Kirchen aufgestellten Krippchen, in der Krippe die Anbetung und die Gaben der h. drei Könige entgegennehmen lassen, theils auf dem Schoosse oder in den Armen der Mutter. Kreuser findet letztere Art der Abbildung sehr passend, da schon in der Darbringung der Geschenke liege, dass das Kind den Opfernden zugewandt sein musste, und wo anders, als auf dem Schoosse der Mutter; und er hält es für angemessen, dass alsdann die allerseligste Jungfrau ihren Sohn den Weisen entgegenhält, ihn zeigt, wie wir

in dem „*Salve regina*“ auch für uns beten: „Und zeige uns Jesum, die gebenedeite Frucht deines Leibes.“ Auch darauf macht Kreuser aufmerksam, dass vorzüglich bei der Anbetung der Magier dem Christkindlein die sonst auch Gott dem Vater beigegebene Weltkugel mit dem Erlösungszeichen, dem Kreuze, der sogenannte Reichsapfel, gebührt, und zwar aus folgendem Grunde. Wie eine alte, tiefsinnige Sage bei Fel. Faber in seinem Evagatorium berichtet, brachte König Melchior neben dem Golde, welches er als Huldigung für den König der Erde opferte, auch einen kleinen goldenen Apfel dar, den man mit der Hand umspannen konnte. Diesen Apfel hatten einst die Könige der von Alexander dem Grossen unterworfenen Länder aus dem Golde der verschiedensten Völker anfertigen lassen und ihn diesem Könige als Zeichen seiner Weltherrschaft überreicht. Nach Alexander's Tode kam der Apfel in das nahe Arabien, und König Melchior, der ihn geerbt, fügte ihn in Bethlehem als sinnvolles Geschenk den andern Gaben bei. Kaum aber hatte das Christkindlein den Apfel berührt, so zerfiel er in Asche, um Zeugniss abzulegen, dass das neue Königthum, das Reich des Heilandes nicht von dieser vergänglichen Welt, nicht ein Reich des eitlen, irdischen Goldes sein werde, sondern ein geistiges und ewiges.

Die Weisen selbst erscheinen als Könige in kostbaren Prachtgewändern. Ihre Kronen haben sie abgelegt; denn wo der König der Könige weilt, da entblösst der irdische Fürst in Ehrfurcht sein Haupt. Gewöhnlich wird ihnen nach morgenländischer Sitte eine reiche Begleitung zugesellt, und dann fehlen auch die Kameele und Dromedare nicht, weil es in der oben angeführten Prophezeiung des Isaias heisst: „Eine Menge von Kameelen wird bei dir eintreffen, Dromedare von Madian und Epha.“ — Als Repräsentanten der ganzen Menschheit werden sie mit verschiedenem Gesichtstypus und in verschiedenem Lebensalter dargestellt. Letztere Unterscheidung als Jüngling, Mann und Greis findet man fast regelmässig; dagegen ist der Racentypus häufig nur durch die schwarze Hautfarbe eines der drei Könige angedeutet; dieser vertritt dann die Chamiten und wird ihm Aethiopien, wovon auch in den Weissagungen Rede ist, als Heimath angewiesen. In Betreff der Vertheilung der Gaben unter die drei stimmen die Angaben nicht überein, wie denn auch die drei Namen bald dem einen bald dem anderen beigelegt werden. Uebrigens kommt es auf die Namen nicht an, und scheint die Darstellung am angemessensten, welche bei der Anbetung und Opferung dem Greise den Vortritt gewährt und ihn das Gold opfern lässt, weil in der h. Schrift unter den Gaben das Gold an erster Stelle genannt wird; dem zweiten gebührt dann der Weihrauch, dem dritten die Myrrhe. Der zweite tritt aber zumeist als Jüngling auf, weil der dritte, im Mannesalter, der Schwarze ist, der Vertreter der Chamiten, und nicht dem Cham, sondern Japhet ist das „Wohnen in den Hütten Sem's“ von Noe verheissen; der Nachkomme Cham's kehrt darum mit Recht zuletzt und später als ihm sonst gebührte, in das Haus des Herrn ein. So entsprechen sie in ihrem Alter auch der Reihenfolge der Söhne Noe's, von denen Sem der älteste, Japhet der jüngste war. — Wollten wir den dreien auch eine bestimmte Heimath anweisen, die man bald so, bald anders vertheilt findet, so meinen wir, dass der erste und älteste als König von Arabien zu bezeichnen sei, weil im 71. Psalm ausdrücklich von dem Golde Arabiens die Rede ist, das dem Herrn solle geopfert werden; Isaias erwähnt freilich auch das Gold Saba's, aber zugleich neben dem Golde auch den Weihrauch, so dass der Weihrauch wohl als eigenthümliches Geschenk Saba's gälte, und Melchior — denn dieser Name wird gewöhnlich an zweiter Stelle genannt — wäre König von Saba, während Balthasar aus Aethiopien, welches auch mehrfach in den Weissagungen genannt wird, herstammte.

Die meisten Darstellungen zeigen den ersten der Könige in knieender Stellung vor dem Christkinde, während die anderen in ehrerbietiger Erwartung weiter zurück stehen, bis auch sie ihre Huldigung darbringen können; indess sieht man z. B. auf einem von Lübke erwähnten Altargemälde aus dem Kloster Herzbrock zwei Könige knieend das Christkindlein verehren, den anderen aber stehend ein goldenes Prachtgefäss überreichend.

Der Stern auf den Dreikönigsbildern ist achteckig; denn er führte zu Christus und ist ein Sinnbild Christi, welcher die acht Seligkeiten in die Welt brachte und sie als Bedingungen für den Eintritt in sein Haus, sein Reich — wohin der Stern den Weg zeigt — aufstellte.

Nach diesen allgemeinen Bemerkungen wollen wir einige Bilderwerke namhaft machen. Holzschnitzwerke, welche nebst anderen Scenen aus dem Leben Jesu oder seiner gebenedeiten Mutter auch die Anbetung der Weisen darstellen, finden sich z. B. an einem Altar der Kirche zu Mariensee in Westfalen und auf einem Flügelaltar der Stiftskirche auf dem Berge vor Herford, letzteres eine Arbeit von „hoher Idealität und Grazie“.

An dem Eingang der Pfarrkirche zu Beckum sieht man eine Darstellung in Stein, welche besonderen Reiz bietet wegen der fein ausgesprochenen Steigerung im Affect der drei herbeieilenden Könige; der letzte ist noch

in mässiger Schrittbewegung, der zweite beflügelt schon seine Schritte, indess der vordere, am Ziele seiner Sehnsucht angelangt, in freudiger Hast auf die Kniee niederfällt.

Auch die Paramentik hat ihre Abbildung der h. drei Könige. Fr. Bock erwähnt in seiner „Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters“ aus einem Verzeichnisse der Schätze Karl's des Kühnen von Burgund „zwei gestickte Malereien als grössere Flügelbilder zum Zuschlagen, deren bildliche Darstellung als Meisterwerke der höheren Nadelmalerei bezeichnet werden konnten, und wovon das grosse Mittelstück, eine vortreffliche Plattsticharbeit, die Anbetung der drei Könige darstellte“. Derselbe weist weiter hin auf ein äusserst prachtvolles und kostbares Messgewand in der Pfarrkirche zu Erkelenz aus dem Jahre 1509 und bezeichnet es als die ausgezeichnetste und künstlerisch vollendetste Nadelmalerei, „die sich in einer ziemlich guten Conservirung heute im westlichen Deutschland erhalten hat“. „Der Hauptgegenstand, der auf den breiten Stäben des über die Schultern ansteigenden Kreuzes dieser prachtvoll gestickten Casel zur Darstellung gekommen ist, gibt sich zu erkennen als Anbetung der h. drei Könige. In dem mittleren Stabe findet der Act der Anbetung von Seiten des ältesten der Könige Statt. Auf den einmündenden Nebenstäben ist in Plattstich unvergleichlich schön und zart gestickt, wie die beiden anderen Könige, umgeben von einem Tross von Gefolge auf Pferden und Kameelen, ebenfalls zur Anbetung heraneilen. Auffassung und Composition ist bei dieser Darstellung wirklich grossartig zu nennen und hat das Ganze in der Darstellung viele Aehnlichkeit mit dem bekannten Originalgemälde der Anbetung der h. drei Könige, befindlich in der Pinakothek zu München, das vielfach dem niederländischen Meister Schoreel zugeschrieben wird. Betrachtet man näher die Technik des Stickens, so ist man wirklich im Zweifel, ob man mehr bewundern soll die geniale Composition des schaffenden Meisters oder die grosse Vollendung, die in die Drapirung der Gewänder, in die Haltung und den Ausdruck der Gesichtszüge der geübte Kunststicker des Mittelalters zu legen gewusst hat.“

Am häufigsten hat die Malerei diesen Gegenstand zur Anschauung gebracht. Altargemälde mit Dreikönigsbildern besitzen zahlreiche Kirchen, und in früherer Zeit, wo die allgemeine Zerstörungssucht noch nicht ihr Tagewerk oder vielmehr ihre nächtliche Arbeit begonnen hatte, waren sie noch zahlreicher.

Ein Miniaturbild von den Magiern, in der Behandlung voll Innigkeit und Reinheit des Ausdrucks, in den Farben mild und klar, in der Composition und Zeichnung voll schlichter Anmuth, findet sich unter den 40 bis 50 grösseren und kleineren Miniaturen eines alten Graduale, welches, von einer Nonne des Klosters Herzbrock, der „*venerabilis ac devota virgo Gisela de Herzenbrock*“ geschrieben und gemalt, gegenwärtig auf der Bibliothek des Carolinums in Osnabrück aufbewahrt wird.

Ghirlandajo, Dominichino, Cavedone, Luini, Perugino, Veronese, J. Schwarz, L. von Leiden und viele Andere haben diesen Gegenstand mit dem Pinsel dargestellt; Raphael hat sich mehrmals in demselben versucht, am trefflichsten wohl in seinen Tapeten zu Rom; das Bild von H. von Carpi zeichnet sich durch Anmuth, das von Holbein durch Kraft, die von Dürer durch das Kindliche, Unschuldige des Ausdrucks aus. Ein Gemälde von P. Rubens zeigt das göttliche Kind, wie es, auf dem Schoosse der Mutter stehend, seine Hand segnend auf das Haupt eines der Weisen legt; ähnlich auf einem recht hübschen Bilde aus der neuesten Zeit bei Mücke (Düsseldorf bei Schulgen): das Christkind sitzt auf dem Schoosse seiner Mutter und erhebt seine Hand, den Daumen und die zwei ersten Finger gestreckt, zum Segen gegen den ältesten König, der vor ihm knieend seine Gaben darreicht. — Joh. van Eyck lässt den Sohn Gottes in einem Tempel geboren und von den Weisen des Morgenlandes angebetet werden; aber der Tempel ist bereits eine Ruine geworden, an dessen Trümmern man ein Strohdach angebracht hat, um so einen Stall zu bilden — ein Sinnbild der zerfallenen Religion, die der Weltheiland wieder erheben und zu einem herrlichen Gotteshause aufs Neue herstellen sollte. Auch hier ruht das göttliche Kind auf dem Schoosse der h. Jungfrau, und zu seinen Füssen knieen zwei Könige, mit langen, weiten Prachtgewandungen angethan. Der ältere der beiden küsst ehrerbietig das Händchen des Knaben, während der andere einen köstlichen, mit Juwelen besetzten Becher darbeut. Nicht so demüthig scheint der dritte zu sein: aus seiner hohen Gestalt spricht eine Art von Stolz, als ob er wünsche, nicht in dieser ärmlichen Umgebung zu weilen. Er scheint unschlüssig zu sein, was er thun soll, ob niederknieen mit den anderen oder sich entfernen, weil er in seiner Erwartung getäuscht ist. Und doch hat ihn tiefe Sehnsucht hergetrieben, und voll Vertrauen ist er der wunderbaren Leitung des Sternes gefolgt; dieses Gefühl trägt in seinem Herzen den Sieg davon, und schon fasst er mit der einen Hand seine Kopfbedeckung, um das Haupt zu entblössen, und schon greift er mit der anderen nach den mit Gaben gefüllten Gefässen, die sein Diener ihm darreicht, um im nächsten Augenblicke Jesu Christo zu

Füssen zu fallen. — Eben so zeigen sich bei den Begleitern verschiedene Gefühle: indess einige an der demüthigen Verehrung der beiden ersten Könige Antheil nehmen, theilen andere die stolze Ungewissheit des dritten, und wieder andere sehen gedankenlos mit starrem Blick darein. — Diese Auffassung versinnbildet allerdings richtig den Antheil, den die einzelnen Classen der Menschheit an dem Heilande nehmen, von denen die einen den Erlöser voll Sehnsucht und Ehrfurcht aufnehmen, die anderen im Zweifel über seine Erscheinung in sich rathlos sind, noch andere sich um Christus gar nicht kümmern. Und in so fern könnte man sie vielleicht gelten lassen; im Uebrigen scheint sie uns zu der Wirklichkeit nicht zu passen. Denn die h. drei Könige sind wohl nur Repräsentanten der gläubigen Christen, nicht jener Menschen, welche die Anbetung des Heilandes verweigern, sondern derer, welche gleich ihnen der Mahnung der Gnade folgen, unablässig auf das neuerschienene Licht hinblicken, voll Freude in den Stall einkehren und dem König der Könige huldigen. Zwar werden auch sie nicht ohne Kampf den Sieg errungen haben; aber sie haben den Kampf des Zweifels und der Unschlüssigkeit in der Heimath durchgekämpft; als sie sich aufmachten, den Messias zu suchen und anzubeten, da herrschte der Zug der Gnade schon in ihnen; und vollends zu Bethlehem, wo der Stern als untrüglicher Himmelsbote ihnen den Heiland zeigte, hier in der Hütte des Herrn, ja, unmittelbar vor der Krippe des göttlichen Kindes konnte — so will es das christliche Gefühl — nicht der geringste Zweifel, nicht die geringste Unentschlossenheit in ihrem Herzen mehr auftauchen; hier gab es für sie nur noch das Gefühl der Freude, dass sie das Ziel ihrer heissesten Sehnsucht erreicht hatten, und das Gefühl der Ehrfurcht vor der verborgenen Majestät des schwachen Kindes, das sie anzubeten gekommen waren.

Den anderen Gedanken van Eyck's, einen zerfallenen Bau als Ort der Anbetung zu wählen, treffen wir bei mehreren Meistern an. Das eben erwähnte Altargemälde aus dem Kloster Herzbrock stellt die allerseligste Jungfrau unter Bautrümmern sitzend dar; ebenfalls das Mittelbild eines grösseren Altarwerkes aus dem Kloster Marienfeld, worauf wir schon desshalb hinweisen, weil es die Magier nicht im Acte der Anbetung, sondern neben den Hirten unmittelbar vor der Geburtsstätte Christi vorführt. Hier ruht das neugeborene Jesuskind unter den Ruinen eines Prachtbaues an der Erde; vor ihm knieet, in reiche Gewänder gekleidet, seine Mutter, und Joseph, der gleichfalls knieet, hält ein Licht, dessen Flamme er mit der Hand gegen den Luftzug schützt. In einer Ecke bemerkt man Ochs und Esel an der Krippe, weiter zurück herbeieilende und zuschauende Hirten, die sich zum Theil, um besser sehen zu können, an den Säulen und dem Mauerwerk halten; eine gebirgige Landschaft, in welcher man Hirten auf dem Felde und die h. drei Könige gewahrt, schliesst die Scene. Die h. drei Könige werden in dieser Darstellung nicht von dem Sterne geführt, sondern Engel zeigen ihnen den Weg.

Noch müssen wir an das berühmte kölner Dombild erinnern, welches 1806 durch Friedrich Schlegel vor dem Verbrennen bewahrt wurde; sein Meister ist unbekannt; gewöhnlich wird der Meister Stephan, der um 1440 zu Köln lebte, als solcher genannt. Das Mittelbild bringt die Anbetung der Weisen zur Anschauung; der linke Flügel zeigt Sanct Gereon mit seinen Rittern, der rechte die h. Ursula und ihre Gefährtinnen. Die Ritter wie die Jungfrauen sind in den Tod für den gegangen, den die Könige anbeten. Ein und derselbe Zug ist es, der alle zum Welterlöser hinzieht; während die Magier Gold, Weihrauch und Myrrhen opfern, opfern die Martyrer und Martyrinnen ihr Leben. In den h. drei Königen sehen wir die Männer demüthigen Glaubens; ihnen zur Linken offenbart sich das feste Vertrauen christlicher Helden und zur Rechten der Jungfrauen zarte Liebe. In der Mitte des Ganzen thront die Himmelskönigin mit dem göttlichen Kinde. Zwei der Könige knieen zur Anbetung nieder; während der älteste zur Rechten den Segen des Heilandes empfängt, reicht der zweite seine Gabe zum Opfer dar. — Früher besass der kölner Dom auch in der künstlichen Uhr, die vom Volke der Umläufer genannt wurde, ein Dreikönigenbild; selbiges fiel aber im vorigen Jahrhundert wie so vieles Andere dem Schicksal der Zerstörung anheim.

Endlich wurden auch Kirchen, Kapellen und Altäre zu Ehren der h. drei Könige erbaut. Auch die Grotte zu Bethlehem hat ihren Dreikönigsaltar; er ist an der Stelle aufgerichtet, wo nach der Tradition die Weisen zur Anbetung niederknieten, gegenüber dem Platze der Krippe. Ringsherum brennen zur steten Erinnerung an das Licht, das hier der Welt geboren und in den Weisen der Menschheit erschienen ist und wovon der Stern ein Abbild war, beständig 32 Lampen in der Geburtskapelle: grösstentheils Geschenke frommer Fürsten Europa's aus früheren Jahrhunderten.

Das herrlichste Denkmal künstlerischen Geistes aber, das den drei Königen zu Ehren aufgeführt, aber leider noch nicht vollendet wurde, ist der kölner Dom. Denn eben die Uebertragung der h. Leiber der Weisen aus Morgenland hat zu seinem Bau den ersten Anstoss

gegeben. Schon Erzbischof Engelbert, Graf von Berg, dachte daran, ein Münster, das so hoher Gabe würdig sei, dem Herrn zu bauen; er sammelte zu diesem Zwecke Schätze und Pläne; aber sein Martyrtod — er wurde 1225 von seinem Vetter, dem Grafen Friedrich v. Isenburg, ermordet — hinderte ihn, sein Vorhaben auszuführen, und erst 1248 legte sein Nachfolger Konrad von Hochstädten den Grundstein dazu. Dass die Magier eine tiefe Bedeutsamkeit für den kölner Dom haben, beweist auch der Umstand, dass noch jetzt in demselben vor jedem Festamte das Responsorium aus dem Officium der Octav des Epiphaniefestes gesungen wird: „*Tria sunt munera pretiosa, quae obtulerunt Magi Domino in die ista, et habent in se divina mysteria: In auro ut ostendatur regis potentia, in thure sacerdotem magnum considera, et in myrrha Dominicam sepulturam.*“ — So verdanken wir denn den h. drei Königen — wenigstens in Bezug auf die Veranlassung zum Bau — die Krone kirchlicher Architektur, die Musterkirche unseres Vaterlandes, ein Werk, das die Väter uns hinterlassen haben als ein Zeugniss der Kraft und Tiefe und Frömmigkeit ihrer Zeit und als ein heiliges Vermächtniss, welches im Geiste der Vergangenheit späte Enkel vollenden sollen, ein Werk, dessen Baugeschichte in ihren Hauptzügen auch die Geschichte der christlich-germanischen Kunst überhaupt ist. Fürwahr eine würdige Ruhestätte für das Heiligthum der Dreikönigs-Reliquien, ein „*regium sepulchrum*“, wie das lateinische Lied sagt, ein wahrhaft „königliches Grab“.

Was wir im Vorigen erwähnt haben, ist nur wenig von dem, was die Kunst zur Verherrlichung der drei Weisen geschaffen hat. Denn wie wir früher von der Legende sagten, dass einer ihrer Lieblingsgegenstände die Geschichte der Magier sei, so ist auch für die christliche Kunst, namentlich für die Malerei die Darstellung derselben ein bevorzugtes Thema geworden; die Anbetung der h. drei Könige wurde wie Fr. Bock bemerkt „beim Ausgang des Mittelalters unendlich häufig in Holz oder Elfenbein geschnitzt, auf Goldgrund in Tempera gemalt, in Glas gebrannt und in zarter Seide vielfach gestickt“. Und wie konnte es auch anders sein? Ist doch die Führung der Weisen so wunderbar, bildet sie doch das Vorbild der Leitung aller Christen durch die göttliche Gnade zum Hause des Herrn in dieser Welt, zu der Kirche, und zu dem Hause des Herrn in jener Welt, zum Himmel. Auch in diesem Sinne sagt der Dichter mit Recht: „Den Weg der Erde kann man nur am Himmel lernen!“

Münster. Fr. R.

Die deutschen Reichs-Kleinodien.

Nachdem die seit zwei Generationen fortgesetzten Bestrebungen unseres Volkes, sich wieder zu einer grossen Nation zu gestalten, endlich in unseren Tagen mit so glänzenden Erfolgen gekrönt sind, liegt es nahe, dass alle Erinnerungen an die einstige Grösse des Vaterlandes das regste Interesse finden. Zu diesen gehören auch die in der k. k. Schatzkammer zu Wien aufbewahrten Reichs-Kleinodien, von denen, vermöge eines alten Privilegiums, die Stadt Nürnberg, und zwar in der Spitalkirche zum heiligen Geiste, die Reichskrone, das Reichsscepter, den Reichsapfel, das Schwert Karl's des Grossen, den Fingerring und den Krönungs-Anzug aufzubewahren hatte, während ein altes lateinisches Evangelienbuch in folio, das Schwert Karl's des Grossen, ein Kästchen mit Reliquien des Erz-Martyrers Stephan und die kaiserliche Hauskrone im Münster zu Aachen sich befanden. Eine Beschreibung dieser seit der Krönung des letzten Kaisers nicht wieder in Gebrauch gekommenen Reichs-Insignien ist insbesondere auch in künstlerischer Beziehung von grossem Interesse.[1])

Die von Karl dem Grossen oder nach Anderen von Conrad dem Zweiten herstammende deutsche Reichskrone ist einen Fuss hoch, von gediegenem Golde, mit Perlen und Edelsteinen reich besetzt und wiegt, mit dem darin befindlichen rothen Sammethäubchen, 14 Mark 11 Loth 3 Quentchen. Ausser vier emaillirten, 24-karätigen Stücken ist der Goldgehalt durchgehends 21 Karat; die rothen Edelsteine sind äusserst mühsam auf kleinen röhrenartigen Erhöhungen durch Krallen *à jour* gefasst und die durchbohrten Perlen mittels Golddrahts befestigt. Die acht Felder, aus denen die Krone besteht, sind oben halbrund und verbunden durch einen schmalen Streifen, den sogenannten eisernen Ring. Diese acht Platten sind hier offen und in die Höhe geschweift; ihre Breite ist ungleich: die vorderste Stirnplatte $5^{1}/_{2}$ Zoll hoch und $4^{1}/_{2}$ Zoll breit, die hinterste aber nur $3^{1}/_{4}$ Zoll breit. Von der Stirnplatte steigt bis zur hinteren Platte ein garnirter goldener hohler Bügel, zwei Finger breit, an dem sich ein garnirtes kurzes Kreuz befindet. Die Stirn-, die Hinter- und die beiden mittleren Seitenplatten sind mit geschliffenen Diamanten und Perlen besetzt, die vier andern sind von emaillirter Schmelzarbeit und tragen Sinnbilder mit goldenen lateinischen Inschriften. Das Stirnblatt mit dem Kreuze hat 12 grosse Edelsteine in vier Reihen; oben in dem nicht völlig gefüllten Raume befindet sich

1) Nach dem Aufsatze von Dr. Ed. Richter in der „Zeitung der Wissenschaften“ (Band 8, pro 1863).

ein gebohrter Saphir, der nicht völlig in die Oeffnung passt und mit Drath darin festgebunden ist. Rechts ist ein bleicher Rubin, links ein Amethyst. In der zweiten Reihe liegt in der Mitte ein Smaragdopras, von Saphiren eingeschlossen, in der dritten ein Rubin, rechts ein Amethyst, links ein Granat; zu äusserst sind auf jeder Seite zwei Smaragdoprase und über jedem zwei Granaten; in der vierten, untersten Reihe sitzt ein grosser Saphir neben zwei Granaten, und zu äusserst zwei Amethyste, umgeben von 20 Perlen.

Links, das zweite Kronenfeld, trägt das Bild des Königs Salomo, umgeben von zehn Saphiren und 14 Perlen; er hält einen dunkelblauen Zettel in beiden Händen, mit der Aufschrift: *Time Dominum et regem amato* (fürchte Gott und liebe den König). Oben in rothen Versalbuchstaben liest man *Rex Salomo*.

Das dritte Kronenfeld links enthält zehn Saphire und zehn Granaten. In dem untersten rechten Saphir ist ein Köpfchen tief eingeschnitten; in der Mitte befindet sich ein Smaragdopras. Am Halbbogen dieser Platte sind drei Röhrchen, die nach unten sich vereinigen, und drei andere nach unten, worin, die *Lemnisci* oder *Fasciae* eingehängt werden, Binden von Perlen, wie sie an den Kronen griechischer Kaiser waren und auch an der Ungarkrone vorhanden sind.

Die vierte Platte trägt das Bild des Königs David mit zehn Saphiren und Perlen. Auch dieses Bild hält einen blau emaillirten fliegenden Zettel mit der goldenen Inschrift: *Honor regis judicium diligit* (ein rühmlicher König liebt ein gerechtes Gericht), und über dem Haupte steht: *Rex David*.

Das fünfte, hintere Plattenstück trägt oben einen gebohrten Saphir, daneben zwei Smaragdoprase, in der anderen Reihe einen bleichen Rubin zwischen zwei Saphiren, in der dritten Reihe einen gebohrten Saphir inmitten zweier Amethsyte. Auf der sechsten Platte steht die Figur des kranken Königs Ezechias, das Haupt auf den Arm gestützt; zur Seite der Prophet Jesaias, mit einem langen, blau emaillirten Zettel in der Hand, worauf geschrieben steht: *Ecce adjiciam super dies tuos XV. annos* (siehe, ich will deinen Tagen noch 15 Jahre zulegen). Ueber beiden Häuptern stehen die Namen *Isaias Propheta* und *Ezechias Rex*. Zehn Saphire und Perlen umgeben diese Figuren.

Das siebente Plattenstück hat oben drei Saphire, in der Mitte einen Smaragdopras, dann, neben einander geordnet, Amethyste, Saphire, Granaten und Perlen.

Die achte Platte trägt die sitzende, rothgekleidete Figur Christi, auf jeder Seite einen Cherub mit zwei aufwärts und zwei abwärts gerichteten Flügeln. Oben stehen die Wort: *P. me reges regnant* (durch mich regieren die Könige). Zehn Saphire mit Perlen umgeben das Christusbild. Der Heiland hat hier einen schwarzen, getheilten Bart; ein grüner, blau eingefasster Heiligenschein mit rothem Kranze umgibt sein Haupt; er sitzt auf einem Throne, auf roth, blau und grün schillerndem Kissen, mit nackten Füssen; sein Mantel ist dunkelblau mit gelbem Rande, das Unterkleid hellblau mit rothen Aermeln, beide mit Edelsteinen geschmückt. Er hebt Daumen und Zeigefinger der rechten Hand empor, und hält mit der anderen ein hellblaues, an den Enden rothes Viereck auf dem Schoosse, wahrscheinlich ein Buch vorstellend.

Das goldene Kreuz vorn auf der Krone, das abnehmbar ist, ist $8^1/_2$ Loth schwer, hat oben einen schönen Saphir, darunter einen weniger schönen und einen Smaragdopras, rechts einen Amethyst, links einen Granat neben anderen kleinen Edelsteinen. Auf der hintern Seite ist Christus mit dem Fussbrette des Kreuzes an dieses selbst ausgespannt, Blutstropfen an Händen und Füssen und mit der Kreuzesinschrift darüber. Das Gesicht ist bartlos, die Augen geöffnet. Endlich ist der obere, von vorn nach hinten laufende Kronenbügel achtfach getheilt, trägt viele Edelsteine und in den acht Abtheilungen zu beiden Seiten die aus Perlen geformten Buchstaben:

ch. Uon. Rad. Us. Dei. Gr. At. Ia.
Ro. Ma. Nor. Um. Im. Pe. Ra. Tor. Aug.
(*Conradus Dei gratia Romanorum Imperator Augustus.*)

Der Reichs-Scepter, der an die Stelle der früheren, dem zu Krönenden überreichten Lanze trat, ist nur von 15-löthigem Silber, dünn vergoldet, zwei Fuss lang, eine Mark 11 Loth schwer, inwendig hohl und aus zusammengelötheten sechseckigen Röhrchen verfertigt. An der Spitze endigt er mit einer Eichel, worunter vier Eichenblätter befindlich, zwei nach oben, zwei nach unten gekehrt.

Der Reichsapfel ist eine von einer Manneshand zu umspannende hohle Kugel von $3^3/_4$ Zoll Durchmesser drei Mark vier Loth schwer und vom feinsten Golde. Ein senkrechter und ein horizontaler Ring, der erstere nur halb, der letztere ganz mit Steinen bedeckt, umgeben die Kugel. Auf derselben befindet sich ein goldenes, grösstentheils mit geschliffenen Edelsteinen geziertes Kreuz. Auf einem Saphir in der Mitte des Kreuzes ist ein Monogramm.

Das Schwert Karl's des Grossen ist ohne Bügel, am viereckigen starken Griff von Holz, mit Goldblech und Draht-Arbeit überzogen und mit grossen silbernen, leicht vergoldeten, runden Knöpfen versehen.

Die breite, in der Mitte etwas hohl geschliffene, zweischneidige Klinge ist spitz und sehr biegsam. Auf der einen Seite des Knopfes ist ein rundes Stück eingelöthet, das in einem dreieckigen Schilde einen einfachen schwarzen Adler trägt; auf der anderen Seite befindet sich auf gleichem Schilde der doppelt geschwänzte böhmische Löwe, den Kaiser Karl IV. einst auf dieses Schwert setzen liess. Die Scheide des Schwertes ist aus Holzspahn, mit feinem Leder überzogen, worüber weisse Leinwand befindlich, auf der verschiedene, auf Goldblech geschmelzte Stücke und Farben als Schmuck dienen. Die Länge des Schwertes mit der Scheide beträgt drei Fuss sieben Zoll, das Gewicht zehn Mark vier Loth. Mit diesem Schwert verrichtete der Kaiser jedes Mal nach geschehener Krönung den feierlichen Ritterschlag an solchen, die dazu ausersehen waren.

Das Schwert des heiligen Mauritius hat einen runden, dicken, leicht vergoldeten Silberknopf, der spitz zuläuft und in einem kleinen Knöpfchen endigt. Auf einer Seite desselben ist ein einfacher Adler mit aufgerichtetem Kopfe eingegraben, der die Umschrift zeigt: *Benedictus Dos. Des. M.*; auf der anderen Seite ein getheilter Schild mit halbem Adler, drei über einander stehenden Löwen und mit der Fortsetzung des auf der entgegengesetzten Seite mit *M.* abgebrochenen Bibelspruches: *Eus, qui docet manus (dominus deus meus, qui docet manus).* Der Griff ist von Holz, mit starkem Silberdraht umsponnen, das $7^1/_2$ Zoll lange Schwertkreuz von schwach vergoldetem Silber, auf der einen Seite mit der Inschrift: *Christus vincit, Christus reinat (regnat),* und auf der anderen Seite mit denselben Worten, aber mit dem Zusatz: *Christus imperat*, versehen. Die drei Fuss einen Zoll lange Klinge ist oben am Griff $1^3/_4$ Zoll breit, in der Mitte etwas hohl geschliffen und nicht spitz, sondern rund endend. Die hölzerne Scheide mit Goldblechen und erhabenen Figuren, durch Nägel darauf befestigt, hat auch zwischen den Blechen emaillirte Stücke; die Bilder sind in das Blech eingeschlagen, wie auf den Blechmünzen. Die emaillirten Stücke bilden auf jeder Seite 7 Felder, in denen Könige ohne Degen mit Scepter und Reichsäpfeln stehen; die Scepter laufen theils in Lilien, theils in Kreuze und Hände aus; alle Reichsäpfel tragen ein Kreuz. Ausserdem ist die Scheide mit Perlen und Steinen besetzt. Das ganze Schwert ist 3 Fuss $9^1/_2$ Zoll lang und wiegt etwas über 9 Mark 11 Loth. Dieses Schwert wird bei der Krönung dem Kaiser vorgetragen.

Diejenigen Reichs-Kleinodien, welche die Stadt Aachen aufbewahrt, sind: 1. Das Evangelienbuch. Es ist ein Foliant in lateinischer Sprache mit goldenen Buchstaben, und soll im Grabe Karl's des Grossen gefunden worden sein. Der Einband ist vergoldetes Silberblech mit Edelsteinen besetzt; in der Mitte ist das Bildniss Karl's des Grossen zwischen der h. Jungfrau und dem Engel Gabriel, und an jeder der vier Ecken das Zeichen eines Evangelisten. Die Blätter sind himmelblau. Auf dieses Evangelienbuch leistete jeder deutsche Kaiser den Krönungseid.

2. Der Säbel Karl's des Grossen, der sammt der Koppel ebenfalls in dieses Kaisers Grabe gefunden worden sein soll, ist ein kurzer arabischer Säbel mit hörnerner Scheide, die, nebst Gehenk und Gürtel, mit Gold und Edelsteinen reich verziert ist.

3. Das Kästchen mit einigen Resten der Gebeine des Erzmartyrers Stephan und der mit seinem Blute getränkten Erde, hat die Gestalt einer Kapelle, ist mit Goldblech bekleidet, mit Perlen und ungeschliffenen Edelsteinen besetzt und wird unten geöffnet. Oben ist in der Mitte Christus am Kreuze zwischen Maria und Johannes dargestellt. Das Kästchen stand während der Krönung neben dem Evangelienbuche auf dem Insignien-Altare an der Epistel-Seite des Hochaltars.

Früher hatten die gekrönten Kaiser diese Reichs-Kleinodien immer bei sich; erst Kaiser Richard von Cornwallis gab sie der Stadt Aachen zur Aufbewahrung. Kaiser Ludwig der Baier führte sie indess auf seinen Zügen wieder mit sich. Die hussitischen Unruhen in Böhmen veranlassten dann den Kaiser Sigismund 1424, die Reichs-Kleinodien aus Böhmen wegzuschaffen und sie durch einen Gnaden- und Rechtsbrief der Stadt Nürnberg zur Aufbewahrung zu überliefern.

Ueber Ausstattung von Druckwerken.

Es ist merkwürdig, wie jeder Zweig der Kunst und des Kunsthandwerks bis aufs Aeusserste ausarten muss, bis in demselben bessere Leistungen wieder ans Tageslicht treten können. Dahin gehört unter Anderem auch die Ausstattung der Druckwerke. Man machte zwar Miene in jüngster Zeit, in verschiedener Weise die Ausstattung der Bücher zu verschönern, aber was kam zum Vorschein? Es ist im Grunde lächerlich, hierin von einer Verschönerung zu reden, wenn diese in nichts Anderem besteht, als dem Papier die möglichste Weisse und Glätte zu geben. — Endlich hat man eingesehen, dass in der blendenden, das Auge verletzenden Weisse keineswegs eine Schönheit liege und nun versucht, dem Druckpapier wieder einen gewissen farbigen Ton zu

geben. Man hat anstatt des grauen Tones des alten Handpapiers dafür ein mildes, gebrochenes Gelb gewählt, welches auf das Auge jedenfalls einen angenehmeren Eindruck macht, als das grelle Weiss, und die Deutlichkeit der Buchstaben eher erhöht als verringert, weil es die Blendung verhindert; ob aber ein milder grauer Ton vielleicht nicht vorzuziehen wäre, wegen des am Papier in Folge der Zeit ohne dies sehr häufig eintretenden gelblichen Anfluges, lassen wir vor der Hand dahingestellt sein, empfehlen diese Frage genauerer Untersuchung. Auch an der Form der einzelnen Buchstaben hat man bekanntlich auf eine maasslose Weise herumgekünstelt; insbesondere wurden die lateinischen Formen zierlicher und gerundeter gehalten, ihre Linien verfeinert und sie in ihrem Schwunge und Uebergange von den dickeren zu den feineren Stellen etwa wie die Linien eines Kupferstiches behandelt. Dadurch sind aber die Züge meist zu mager geworden, um schön zu sein, und haben gleichzeitig an Deutlichkeit eingebüsst. Die Schwärze der Striche verlor das richtige Verhältniss zu dem weissen Grunde, der sich zwischen ihnen befand.

Man ist daher wie bei manchem anderen Kunstzweige wieder auf das Mittelalter, wenigstens auf das 16. Jahrhundert, zurückgegangen und hat die Buchstaben dieser Zeit nachgeahmt. Solche Ausgaben verdienen vom Standpuncte des guten Geschmacks wie der praktischen Seite, nämlich der Leserlichkeit, alle Beachtung, denn so fein und zierlich der Druck auch erscheint, so bewahrt er doch eine solche Deutlichkeit, als ob das Verhältniss des Raumes, das Verhältniss des schwarzen Ornaments zum weissen Grunde, wenn man so sagen darf, die entsprechende Dicke der Schriftzüge und die Weite ihrer Oeffnungen für das Auge förmlich abgewogen oder abgemessen wären. Es ist hier zunächst von den Buchstaben der lateinischen Schrift die Rede; es gilt aber dasselbe auch von denen der deutschen. In jüngster Zeit sind erstere auch für rein deutsche Werke in einem bedenklichen Umfange zur Anwendung gekommen! Wenn es so noch ein paar Jahrzehende weiter geht, dann verschwinden unsere nationalen Buchstabenformen gänzlich. Woher rührt diese Erscheinung? Ist es die grössere Schönheit der lateinischen Form? — Wir haben oben gezeigt, wie es mit dieser bis zur Stunde, einige der der neuesten Versuche ausgenommen, gestanden ist. Es war hierin wieder nichts Anderes, als das leichte Aufgeben des Nationalbewusstseins von Seiten des Deutschen. Hätten andere Nationen einmal eine eigene, edel charakteristische Schriftform ausgebildet und selbe wenigstens in den äussersten Umrissen bis in die neueste Zeit herauf bewahrt, so würden sie uns gerade jetzt, wo beinahe in den meisten Völkern das Selbstbewusstsein etwas mehr erwacht ist, dieses fühlen lassen. Traurig ist es aber, wenn selbst Zeitschriften für specifisch deutsche Kunst nicht der nationalen, wenngleich etwas verkümmerten vaterländischen Schrift, sondern der nicht mit Unrecht genannten „wälschen" Schrift sich bedienen!! — Wie herrlich wäre die Ausstattung einer solchen Zeitschrift bei aller Einfachheit des Ganzen, wenn nur in dem einzelnen Buchstaben der kräftige und schwungvolle Charakterzug des Titels, welchem wir bei derlei Werken begegnen, wiederkehren würde!! Hoffen wir aber auch hierin das Bessere!

Ueber Ausschmückung der Brodesgestalten zum heiligen Opfer.

Jahrhunderte lang wurden die Opferbrode von den Gläubigen bereitet und dann beim Offertorium dargebracht. Es ist selbstverständlich, dass die einzelnen Brode weder die gleiche Grösse, noch eine schöne Form gehabt haben werden, da sie von einfachen Leuten in den Häusern bereitet wurden; noch weniger dürfte an eine besondere und bestimmte Ausschmückung zu denken sein. Gewiss ist, dass die Opferbrode in keinem Falle so glatt und dünn waren, wie die bei uns heute gebräuchlichen. Kann man auch sehr alte Zeugnisse anführen, dass die h. Hostien mit besonderen Zeichen, Figuren und Buchstaben, ja, Inschriften, aus ein paar Worten bestehend, verziert waren, so geschah dies zweifelsohne immerhin noch ausnahmsweise und wurde diese Ausschmückung wahrscheinlich erst nach, und nicht während des Backens derselben eingedrückt, da wohl nicht in jeder Familie an ein eigenes Modell dazu gedacht werden kann. Ist es ja bekannt, dass zum leichteren Brechen des Opferbrodes für den Priester unmittelbar vor der h. Messe Einschnitte gemacht wurden. Einfache Verzierungen wie das Kreuzeszeichen, *A* und *Ω* und dergleichen konnte man ebenfalls auch nachträglich anbringen. Anders wird es aber allerdings geworden sein, als die Laien die geeignete Sorgfalt nicht mehr anwendeten und die Bereitung der Opferbrode in die Hände der Geistlichen überging oder doch unter ihre unmittelbare Leitung kam. Diese Bereitung wurde dann bald beinahe ausschliesslich in Klöstern gepflegt und hat sich dabei eine Art Ritus gebildet. Von dieser Zeit an ist eben so gut das Gegentheil unserer früheren

Bemerkung anzunehmen, dass nämlich die Form und Ausschmückung der Opferbrode eine überall ziemlich ähnliche und sorgfältige geworden ist. Mit allen Zeichen, welche die verschiedenen geschichtlichen Nachrichten und Abbildungen als Verzierung und Schmuck der Opferbrode erscheinen lassen, können wir uns aber nicht ganz einverstanden erklären und sie als streng mustergültig zur Nachahmung empfehlen. Dahin gehören Christus am Kreuz oder an der Geisselungssäule, das Brustbild des Erlösers oder derselbe als guter Hirt dargestellt. Wir sind der Meinung, man solle Sinnbildern mit oder ohne Buchstaben und Inschriften den Vorzug einräumen. Man findet auch heute noch häufig die Namenszüge Jesus, so wie das Gotteslamm, wenn wir nicht irren; dieses sollte aber vielleicht besser ohne Buch mit den Siegeln, als geschlachtet oder stehend mit der Siegesfahne dargestellt werden. Wie schön wäre nicht dann das blosse einfache Kreuz ohne Christus oder das Herz Jesu und allenfalls auch noch ringsum am Rand eine kurze Inschrift auf einem Bande. Für unsere an Gedanken und Phantasie so arme Zeit, ist es Aufgabe aller Kunstfreunde, wo möglich bei jeder Gelegenheit auf Anbringung von Sinnbildern und Inschriften hinzuarbeiten. Unseres Wissens pflegt man stets nur Eine Seite der h. Hostien zu verzieren, während die andere ganz glatt und schmucklos bleibt. Gewiss würde aber ein passender Schmuck auf beiden Seiten, wenigstens für die h. Hostie, welche in die Monstranz gesetzt wird und daher vor anderen bei Processionen auf beiden Seiten mehr oder weniger den Gläubigen sichtbar wird, passend sein und es dürfte ein Versuch mit Beifall aufgenommen werden. Es dürfte von Interesse sein, wenn diejenigen, die mit der Frage sich sonst beschäftigt haben, ihre Bemerkungen zu diesen von uns ausgesprochenen Ansichten über die Verzierung der Brodesgestalten zum h. Opfer machen wollten.

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Mainz. Der Engländer Sutton lässt, nachdem das Innere der Kirche zu Kiedrich (Nassau) auf seine Kosten wiederhergestellt wurde, jetzt auch die Restauration des Aeussern derselben auf eigene Kosten zur Ausführung bringen. Bereits ist die Südseite fast vollendet, im Winter wird der Helm des Thurmes vergeben und die Steinhauerarbeit für das obere Stockwerk gerichtet, so dass gleich im Frühjahr die Erneuerung beginnen kann. Auf den unteren, älteren Theil ist ein Stockwerk mit grossem Maasswerkfenster projectirt, das aber dem Charakter der späteren Architektur, in welcher Chor und die oberen Theile des Schiffes erneuert sind, conform sein wird. Eine Galerie mit Fialen auf den Ecken, deren Ansätze sich gefunden haben, schliesst den Steinbau; darauf setzt sich, ähnlich wie in Bingen, Oestrich und Reuenthal, ein achteckiger Holzhelm mit Wimpergenschluss, ganz mit Schiefermustern bekleidet, auf und daraus steigt die einfache Helmspitze hervor. Wir bleiben also der Land-Architektur mit ihrer ganzen Einfachheit und dem traditionellen Materiale treu. Der Steinbau wird aus dem grünen Thonschiefer der Gegend mit rothen Eckquadern genommen. — Eltville besitzt einen schönen Hochaltar von Bethune und Helbig; sehr elegant durchgeführt, aber nicht rheinisch genug; doch ist das Kirchlein in Eltville mit Sutton's neuer Orgel an der Seite neben dem Chorbogen recht sehenswerth.

Xanten. Ueber die Altäre zu Calcar und Xanten sind demnächst umfassende photographische Publicationen zu erwarten, die von Brandt in Flensburg hergestellt werden, welcher auch die kostbaren Blätter des schleswiger Altarwerkes herausgegeben hat. Calcar wird 90, Xanten 75 Blätter enthalten. Ein Text von Caplan Wolff zu Calcar mit urkundlichen Belegen wird den Publicationen beigegeben.

In Xanten hat sich ein Alterthumsverein gebildet, der zur Aufstellung seiner Sammlungen von der bischöflichen Behörde zu Münster die Michaelskapelle über dem Eingange zum Domfriedhofe erhalten hat. Da die Kapelle Eigenthum des Domes ist und bleibt, so bemüht man sich — wie zu hoffen mit Erfolg —, dass alle dem Dom gehörigen, nicht mehr im Gebrauche befindlichen Kirchengeräthe und Stickereien, namentlich eine schöne Sammlung von Weissstickereien und Spitzen, gleichfalls dort aufgestellt werden.

Thorn. Das Haus, in welchem Nikolaus Copernicus in Thorn vor fast 400 Jahren geboren wurde, wird im nächsten Frühjahr mit einer einfachen Tafel aus grauem Marmor mit entsprechender Inschrift ausgezeichnet werden.

Darmstadt. Aufruf. Zum Zweck der Wiederherstellung des in Folge der Belagerung stark beschädigten strassburger Münsters, dann aber auch zur Förderung des gänzlichen Ausbaues der immerhin noch unvollendeten, hochberühmten Schöpfung deutschen Kunstgeistes ist ein aus dem General-Gouverneur Grafen v. Bismarck-Bohlen, Bischof Dr. Andreas Räss, Civil-Commissar v. Kühlwetter, Präfect Graf Luxburg, Bürgermeister Dr. Küss, Dom-Architekt Klotz und anderen ausgezeichneten Persönlichkeiten bestehendes Comité zusammengetreten, welches sich in einem Aufruf an die gesammte gebildete Welt mit der Bitte wendet, die Erreichung dieses hehren Zieles durch Geldbeiträge anbahnen und die Aufbringung dieser Beiträge durch Special-Comités mehren zu helfen.

Die Darmstädter Kunstgenossenschaft fühlt sich in voller Uebereinstimmung mit dem Geiste der in ihrem Schoosse geltenden Principien und mit der Natur der daraus entquellenden Bestrebungen, indem sie ihren durch eine Anzahl Genossenschafts-Mitglieder verstärkten Vorstand veranlasst hat, im Sinne des strassburger Aufrufs als Special-Comité sich zu constituiren und mitzuwirken an der Beschaffung der erforderlichen Mittel zur Wiederherstellung und Vollendung des altehrwürdigen vaterländischen Kunstdenkmales.

Zwar wird die öffentliche Mildthätigkeit noch zur Zeit in erster Linie durch die Uebung dringender Pflichten der Humanität in Anspruch genommen, und das Wort ist berechtigt: erst das Nothwendige, dann das Schöne. Auch unsere Kunstgenossenschaft verschliesst sich der Wahrheit dieses Wortes nicht. Ein Beleg dafür ist die lebhafte Betheiligung ihrer Mitglieder durch freie Hingabe von Werken ihrer Hand und von liebgewordenem künstlerischem Besitz an die von der Münchener Kunstgenossenschaft unternommene Verloosung von Erzeugnissen der bildenden Kunst zum Besten der unter dem Protectorat des Kronprinzen von Preussen k. k. Hoheit gegründeten deutschen Invalidenstiftung, so wie die rege Theilnahme unseres Vereins an der von der Wiener Kunstgenossenschaft als zeitigem Hauptvorstand der allgemeinen vaterländischen Kunstgenossenschaft veranstalteten erfolgreichen Geldsammlung für die Hinterbliebenen der im Kampfe gefallenen deutschen Künstler.

Nichts desto weniger drängt sich die Münsterfrage schon desshalb in den Vordergrund, weil nach den Angaben des Hauptcomité's die Beschädigungen so bedeutend sind, dass die Anbahnung der Ausbesserung, soll der trümmerhafte Zustand wesentlicher Bautheile nicht um sich greifen, noch vor Eintritt des Winters eine unabweisbare Nothwendigkeit ist.

Sehen wir aber auch von dem realen Erforderniss ganz ab und wenden wir uns der idealen Seite des Gegenstandes zu, so sind bereits der Reden so viel von Denkmälern, welche der grossen Zeit gesetzt werden sollen, dass es uns keineswegs verfrüht erscheint, in eben diesem die Bedeutung der Gegenwart ehrenden Sinne auch die Wiederherstellung und Vollendung eines der grossartigsten Denkmäler des vaterländischen Alterthums ins Auge zu fassen. Und warum? Gewiss ist der Wille gut und der Vorsatz lobenswerth, dem deutschen Volk in Waffen eine Ehrensäule zu errichten, die in ihrer Höhenmessung allen ähnlichen bestehenden monumentalen Ruhmeszeichen in dem Grade überlegen sein wird, als die von Deutschland errungenen Siege einzig und gewaltig in der Weltgeschichte dastehen. Indess mögen immer die Völker, wie in der Wissenschaft so in der Kunst, die Früchte ihrer geistigen Thätigkeit sich wechselseitig neidlos überlassen und mag das Motiv der antiken Siegessäule in neuester Zeit auch von uns mit grosser Meisterschaft vernutzt worden sein, die Form des Denkmals ist dem deutschen Wesen fremd, zumal es richtig bleibt, dass gerade der Erbfeind, über den unser tapferes Heer jetzt triumphirt, es ist, welcher diese Monumentalform, und zwar als Zeichen seiner räuberischen Angriffe auf germanisches Volk und Land, dem sinkenden Geschmack des Römerthums am frühesten nachgebildet hat.

Wenn wir nun auch zu den genialen Künstlern, denen die Ausführung des aufzurichtenden Siegesmales in die Hände gegeben ist, das Vertrauen hegen dürfen, dass sie es verstehen werden, das Denksäulenmotiv nicht in römischer, geschweige denn in französischer sclavischer Nachahmung, sondern in freier, selbständiger Behandlung zur Geltung zu bringen, sollte es nicht gerade jetzt angemessen sein, neben der Anlehnung an fremde Grundgedanken, neben der Einkleidung unserer Ideen in ein fremdes Gewand, auch wieder einmal deutsch zu denken, deutsch zu empfinden, deutsch zu schaffen, kurz, unsere künstlerische Kraft uns selbst zuzuwenden? Kein Freund vaterländischer künstlerischer Phantasiethätigkeit wird diese Frage verneinen.

Allein, noch immer ist unsere Zeit auf dem Gebiete der bildenden Kunst, im Bereiche der Monumental-Architektur insbesondere, im Ringen, um nicht zu sagen im Widerstreit begriffen. Noch immer ist die Stilfrage unentschieden. Für alle Zukunft? Gewiss nicht. Nach allen Analogieen der aus dem unzersplitterten Volksgeist hervorgegangenen vaterländischen Kunst glauben wir unsererseits, dass mit der vollen Einigung der Nation in ihrem Innern allmählich auch dem Aeusseren in der Kunst sein Recht werden und der erstarkte deutsche Volksgeist frei von stilistischer Rathlosigkeit auch künstlerisch wieder sich selbst finden und, den Bann zweier bislang schroff entgegenstehender Formensysteme lösend, in eigenen Bildungen aufs Neue glänzend sich offenbaren wird.

Da wir aber unsere werdende Kunst nur dann recht erfassen und ihre Zukunft zu beherrschen vermögen, wenn wir auch die Kunst unserer Vergangenheit kennen, und da überhaupt kein Volk seine Geschichte und seine Kunst ungestraft verläugnet, so kann es für das moderne Kunststreben nur heilsam und gewinnbringend sein, wenn wir den vorwärts gerichteten Blick mitunter auch auf die phantasievollen Werke unserer Altvordern zurücklenken, um, was dieselben Grosses wegen allzu mächtiger Gewaltigkeit der Ideen unvollendet gelassen, zu ergänzen und zu vollenden — gleichzeitig als ein heiliges Vermächtniss.

Ein solches Vermächtniss war und ist noch zur Stunde der kölner Dom. In gemeinsamem Streben haben Fürst und Volk in dieser majestätvollen Schöpfung des christlich-germanischen Kunstgeistes die deutsche Ehre wieder aufgerichtet, ja, der deutsche Gedanke rankte sich das letzte Vierteljahrhundert hindurch an dem wunderherrlichen Denkmal so rastlos empor, fühlte sich in ihm so wirkungsvoll künstlerisch versinnbildet und gestaltete sich mit ihm so energisch im Leben aus, dass wir wohl sagen dürfen: Deutschland hat sich mit dem Ausbau des kölner Domes in diesen siegreichen Tagen das strassburger Münster verdient.

Angesichts dieser freudigen Errungenschaft, wie könnten wir mit Ehren ein anderes prunkendes Monumentalwerk beginnen, als bis wir auch den Dom von Strassburg zu seinem Ende gebracht und das Werk vollends ausgeführt haben.

Traurig schwebt die Idee Erwin's über dem unfertigen und geschädigten Bau. Der alte deutsche Meister im Schurzfell würde zürnend aus seinem Grabe einen ewigen Vorwurf gegen uns schleudern, wenn wir nicht versuchten, das zur Wirklichkeit zu bringen, was er allein in seines Geistes Gedanken getragen hat. Doch dieser Vorwurf soll, wird uns nimmer treffen!

Frei von eigenem Hader in ruhmvollem Kampfe gegen fremden Uebermuth, hat sich das deutsche Volk in der glorreichen Gegenwart seine Einigung errungen, und gleich wie es ihm in der Kunst des Krieges an den rechten Führern nicht fehlt, so hat es wahrlich auch keinen Mangel an berufenen Meistern in den Künsten des Friedens zur Vollendung des zweiten, den deutschen Einheitsgedanken symbolisirenden und der Ehre Gottes geweihten Werkes.

Nimmermehr kann und darf das strassburger Münster in seiner jetzigen trümmerhaften Unvollendung ein Bild dessen bleiben, was Deutschland noch vor Kurzem war. Der Boden, worauf das hehre Werk sich aufbaut, ist vaterländischer, heiliger Grund. Und indem wir auf diesem wiedererstrittenen Boden das Gedächtniss unserer Altvordern erneuern und das Erbe verehren, das sie uns in einem herrlichen Kunstdenkmal ihrer Tugend und Frömmigkeit hinterlassen haben, erfüllen

wir nicht nur ein liebend Vermächtniss; die pietätvolle That wird in ihren Wirkungen auch entschieden dazu beitragen, die lange von uns getrennten Brüder in Elsass und Deutsch-Lothringen zu nationaler Tüchtigkeit zu erheben und in ihnen Bewusstsein und die Empfindung zu erwecken, dass der Patriotismus, womit wir sie an unser Herz und ihre schönen Gauen an das Vaterland schliessen, kein leeres Wort ist. Ans Werk darum!

Wie am Mittelrhein die stolzen Dome zu Mainz, Worms und Speier die Wegweiser unserer Geschichte sind und treue Wacht halten gegen jedwede Verwälschung, wie am Niederrhein der kölner Dom seiner Vollendung entgegenschreitet als das Sinnbild der wachsenden Einheit aller deutschen Stämme, so werde am Oberrhein das strassburger Münster in doppelthürmigem Ausbau aufgerichtet als das Symbol des fertigen neuen Reiches, das unsere durch Krieg und Sieg fest geeinte Nation zu bauen im Begriffe steht.

Der unterzeichnete gegenwärtige Vorstand und die durch Beschluss vom 5. d. Mts. Behufs Bildung eines Special-Comité's ihm beigegebenen und unterschriebenen früheren Vorstandsmitglieder der Darmstädter Kunstgenossenschaft sind in fester Zuversicht, dass das grosse und herrliche Unternehmen, so wie ihre Mitwirkung am Vollbringen der patriotischen Aufgabe zu einer guten Stunde an den Tag tritt, und wenn wir unseren Aufruf mit dem Wunsche schliessen, dass der Segen des Himmels über dem Werke walte und es einem glücklichen Erfolge zuführe, so sind wir der Zustimmung aller Freunde und Verehrer vaterländischer Kunst gewiss.

Uns zukommende Gaben werden der Münsterstiftscasse zu Strassburg überwiesen und finden durch die Tagespresse Veröffentlichung.

Darmstadt, 8. November 1870.

Der Vorstand der Darmstädter Kunstgenossenschaft als Special-Comité für den strassburger Münsterbau.

A. Noack, Hofmaler, d. Z. Präsident. Dr. F. Müller, Geh. Oberbaurath. R. Hofmann, Galerie-Inspector. F. Wirtz, Lithograph. E. Köhler, Kreisbaumeister. J. Felsing, Professor und Hofkupferstecher. J. Weiss, Sections-Ingenieur bei der Hessischen Ludwigsbahn. Dr. L. Weyland, Hof- und Militärbaurath. Dr. G. Schaefer, Hofrath und ord. Professor der Kunstgeschichte am Gr. Polytechnicum, sämmtlich Mitglieder der Darmstädter und der Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft.

Marburg. Das alte Schloss zu Marburg ist unter Leitung des Landbaumeisters Regenbogen neu hergestellt und dem hessischen Staatsarchiv zur Benutzung eingeräumt worden. Das früher zu einem Gefängniss verwendete Gebäude enthält eine Menge der herrlichsten Säle, in welchen nun die Schätze des Archivs untergebracht werden. Bis auf Kleinigkeiten ist die Restauration vollendet. Bei den Arbeiten machte man höchst interessante Entdeckungen, nicht nur an Wandgemälden und Inschriften, sondern auf der Südseite auch an prachtvoll gegliederten gothischen Fenstern, von deren Dasein man bei ihrer vollständigen Vermauerung keine Ahnung gehabt hatte. Die berühmte Kapelle und der Rittersaal des Schlosses, welche ganz im alten Stil hergestellt werden sollen, werden in nächster Zeit unter der Leitung des Architekten Schäfer aus Kassel in Angriff genommen.

London. Die englische Holbein-Society hat Holbein's *Icones historiarium Veteris Testamenti* nach der Lyoner Ausgabe von 1547 in photolithographirter Reproduction herausgegeben.

Jerusalem. Am 5. November 1869 hat der in Jerusalem anwesende Kronprinz von Preussen von dem Terrain der ehemaligen Johanniterkirche, welches vom Sultan dem Könige von Preussen als unbeschränktes Eigenthum zum Geschenke gemacht worden ist, feierlich Besitz genommen, und am folgenden Tage ist auf demselben evangelischer Gottesdienst abgehalten worden. Es besteht in einem Theile des weitläufigen Grundstockes, auf welchem zur Zeit der historischen Könige von Jerusalem die umfassenden Baulichkeiten der Johanniter-Ritter sich befanden. Nach Wiedereroberung der Stadt durch Saladin im Jahre 1107 wurde es dem sogen. Felsen Gottes, der Obermoschee, als königliche Stiftung zu eigen gegeben, von welcher es einer alten jerusalemer Familie El-Alemi gewisser Maassen in Erbpacht überlassen worden ist; ein Verhältniss, das noch jetzt besteht. Nachdem später verschiedene Theile in den Besitz der griechischen Kirche übergegangen sind, hat die türkische Regierung die Verfügung über einen kleinen Theil des Platzes behalten; es sind dies namentlich die Ruinen der alten Ordenskirche, *Santa Maria latina major*, deren herrliches, allegorisch mit den zwölf Monatsnamen verziertes Portal an der Strasse der h. Grabeskirche noch heute aufrecht steht, und an dem wohl selten ein christlicher Pilger vorübergeht, ohne einen betrachtenden oder bewundernden Blick darauf zu werfen. Der geweihte Raum der Kirche, in drei Apsiden auslaufend, ist noch heute deutlich wiederzufinden. Unter möglichster Bewahrung der noch vorhandenen Reste soll nun aus dem Ertrag einer allgemeinen Kirchen-Collecte eine Kirche erbaut und dem evangelischen Geistlichen in Jerusalem für die dort wohnenden deutschen evangelischen Christen zur Verfügung gestellt werden. Als Bauherr tritt der Johanniter-Orden auf, dessen Vertreter in Jerusalem der General-Consul des Norddeutschen Bundes für Palästina, Geheimer Legationsrath von Alten, ist. Hiedurch geht endlich ein Lieblingswunsch des frommen Königs Friedrich Wilhelm IV. in Erfüllung.

Bemerkung.

Alle auf das Organ bezüglichen Briefe und Sendungen möge man an den Redacteur und Herausgeber des Organs, Herrn Dr. van Endert, Köln (Apostelnkloster 25), adressiren.

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst
herausgegeben und redigirt von
J. van Endert in Cöln.
Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 5. — Köln, 1. März. 1871. — XXI. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Münsterische Kunstschätze in Paris.

Die Zeiten der Unruhen und Kriege haben von jeher einen zweifachen Einfluss auf die Kunst und auf die Kirche als Pflegerin der Kunst ausgeübt. Einerseits haben sie ein unwiderlegliches Zeugniss abgelegt für die unerschöpfliche bildende Kraft der katholischen Kirche, deren Arm auch unter solchen äusserlich ungünstigen Umständen nicht erlahmte, deren Diener, während draussen die Völkerkämpfe tobten und der Fuss der Krieger alle Errungenschaften der Cultur zu zertreten drohte, nicht bloss die vorhandenen Kunstschätze der Nachwelt aufbewahrten — so viel an ihnen lag —, sondern in unermüdlicher Arbeit auch neue Schöpfungen hervorbrachten. Als das Schwert der Christenverfolger die junge Kirche ausrotten wollte, haben die Christen in den Katakomben die ersten christlichen Kunstdenkmale geschaffen, Denkmale voll tiefer Symbolik, voll Glaubenslicht und Himmelshoffnung. Während der Stürme der Völkerwanderung hat die Kunst, von allen vergessen, an die Klosterpforten geklopft und dort ward der Heimathlosen eine freundliche Aufnahme und sorgsame Pflege. Im Anfange dieses Jahrhunderts, zur Zeit der Freiheitskriege, haben Männer wie Cornelius, Overbeck, Schadow, Ramboux u. A. die Wiederbelebung christlich-germanischer Kunst angebahnt. Der Grundstein zum kölner Dom ward gelegt, als man sich innerhalb und ausserhalb der Stadt fehdegerüstet gegenüberstand, und bis zur Einweihung des hohen Chores hatte das Schwert kaum einzelne Jahre in der Scheide geruht. So hat die Kirche niemals dem Grundsatz gehuldigt, dass die Kunst nur ein Werk des tiefsten Friedens sei, vielmehr hat sie, wie das israelitische Volk beim zweiten Tempelbau, mit der einen Hand das Schwert geführt, während sie mit der anderen an dem hehren Gottesbau der christlichen Kunst wacker voran arbeitete. Und wenn die Stürme stärker tobten und die Fluten höher stiegen, dann erschien sie als die rettende Arche, darin auch die Kunst Aufnahme fand und Sicherheit vor den Fluten, die sie zu verschlingen drohten.

Die andere Beziehung der Kriege zur kirchlichen Kunst ist minder freundlich. Haben doch die kriegführenden Parteien nicht selten die herrlichsten Monumente künstlerischen Geistes vernichtet oder doch beschädigt, andere Kunstgegenstände aus ihrer Heimath entführt, damit sie in der Ferne als Siegstrophäen gezeigt würden, oft auch wohl gar um das edle Metall in die Schmelze zu werfen. Der gegenwärtige Krieg hat unser Vaterland mächtig daran gemahnt, dass auch in seinen Kunstschätzen so manches Stück fehlt, welches früher seine Stelle würdig ausfüllte. Und mit Recht hat unsere Publicistik bereits darauf hingewiesen, dass die enormen Kunstschätze, welche vor einem halben Jahrhundert die Kriegsbeute des ersten Napoleon geworden und nach den pariser Friedensschlüssen nicht zurückgegeben sind, nach einer glücklichen Beendigung des waltenden Krieges unter den Forderungen Deutschlands an Frankreich nicht an letzter Stelle stehen dürften.

Auch Münster hat im Anfange dieses Jahrhunderts dem Sieger zu dieser traurigen Beute seinen Beitrag liefern müssen. Es war am 15. August 1806, wenige Tage, nachdem Preussen sein Heer gegen Frankreich auf Kriegsfuss gesetzt hatte, als das Domcapitel in

Münster und die in der Diöcese noch bestehenden geistlichen Stifter und Corporationen eine Verfügung des Civil-Gouvernements der Provinz Westfalen erhielten, des Inhalts, sie sollten „die sämmtlichen Schätze und Silbergeräthe ihrer Kirchen, soweit dieselben für die würdige Abhaltung des Gottesdienstes nicht unmittelbar erforderlich seien, inventarisiren, in Kisten verpacken und sich bereit halten, dass diese Kirchenschätze bei einem etwaigen Abzug der preussischen Garnisonen sofort unter militärischer Bedeckung an das Domcapitel zu Magdeburg versandt werden könnten". Das münsterische Domcapitel widersetzte sich dieser Maassregel aufs Entschiedenste. Glaubte es einerseits mit Recht, dass eine solche Versendung einen üblen Eindruck auf die Bevölkerung der Stadt ausüben würde, so hegte es andererseits die gegründete Furcht, dass die Schätze, einmal aus Münster fortgebracht, viel mehr den Kriegsgeschicken preisgegeben seien, als in den geheiligten Mauern der Kirche, der sie angehörten. Darum machte es eine desfallsige Vorstellung bei dem preussischen Civil-Gouverneur, erhielt aber als Antwort die Erneuerung jener Verfügung. Nun gehorchte das Domcapitel. Der damalige Weihbischof Kaspar Max Freiherr von Droste-Vischering leitete in den nächsten Tagen die Inventarisirung und Verpackung des Domschatzes.

Damals befand sich in den um den hohen Chor herumliegenden sogen. Galen'schen Kapellen des Domes auch der Kirchenschatz des fürstlich münsterischen Erbkämmerer-Amtes. Auch dieser sollte inventarisirt und verpackt werden. Der Erbkämmerer Graf v. Galen und die beiden Executoren des Erbkämmerer-Amtes erzielten mit ihrem Proteste keinen anderen Erfolg als das Domcapitel. Und so stand denn neben dem eigentlichen Domschatz auch dieser Kapellenschatz bereits am 22. August in vier Kisten zur Versendung bereit.

Wir wollen nach dem „Westfälischen Merkur" ein Verzeichniss der wichtigsten Stücke dieser Schätze hier folgen lassen. Zu dem Domschatze gehörten: 1. ein Leuchter, Gewicht 40 Pfund $17^1/_2$ Loth; — 2. ein silbernes vergoldetes Marienbild, zum Hochaltare gehörig, Gewicht 24 Pfund $^1/_2$ Loth; — 3. zwei vergoldete Messkännchen mit Edelsteinen verziert, 2 Pfund 11 Loth schwer; — 4. ein vergoldeter Kelch, dessen Fuss mit Edelsteinen verziert war, im Gewicht von 2 Pfund 10 Loth; — 5. ein grosser vergoldeter Kelch, Gewicht 6 Pfund 23 Loth; — 6. drei Kelche, Gewicht 2 Pfund $2^1/_2$ Loth, 1 Pfund $20^1/_2$ Loth, 1 Pfund 12 Loth; — 7. der Paulusnapf, der 2 Pfund $15^1/_4$ Loth wog und ein mit Silber beschlagenes ledernes Futteral hatte; — 8. ein Kreuz, 13 Pfund 16 Loth schwer; — 9. sechs Leuchter für den Hochaltar, wogen zusammen 137 Pfund $23^1/_2$ Loth; — 10. ein Candelaber, Gewicht 11 Pfund 26 Loth; — 11. zwei Vorleuchter, im Gesammtgewichte von 43 Pfund 10 Loth; — 12. ein Kreuz, Gewicht 9 Pfund 16 Loth; — 13. ein Antependium, Gewicht 265 Pfund 19 Loth. — Aus dem Kirchenschatze des Erbkämmerer-Amtes macht der „Westf. Merkur" namhaft: 1. zwei grosse Leuchter, zusammen 134 Pfund; — 2. sechs Leuchter, Gewicht 118 Pfund 12 Loth; — 3. fünf Statuen, und zwar *a.* der h. Paulus mit Buch und Schwert in den Händen, 45 Pfund 28 Loth; *b.* der h. Martinus mit Bischofsstab, 20 Pfund $29^1/_2$ Loth; *c.* der h. Suibertus mit Bischofsstab, 20 Pfund 17 Loth; *d.* der h. Ludgerus, 30 Pfund 24 Loth; *e.* Jesus, Maria, Joseph, 72 Pfund 19 Loth; — 4. ein grosses Reliquiar, 124 Pfund 8 Loth; — 5. ein silbernes Kriegsschiff, vom Fürstbischof Christoph Bernard v. Galen gestiftet als Weihegeschenk zum Danke für die Wegnahme eines französischen Kauffahrers in der Ems durch münsterische Truppen 1676; es wog 112 Pfund 25 Loth und wurde in einem Glaskasten aufbewahrt, welcher noch jetzt in einer der Galen'schen Kapellen hinter dem hohen Chore von der Wölbung herunter hängt und den Beschauer an die Zeit deutscher Erniedrigung erinnert, wo neben so vielem Anderen auch der werthvolle Inhalt dieses Behälters eine Beute des Erbfeindes wurde.

Als die Verpackung dieser Schätze erfolgt war, wurde das Domcapitel angewiesen, sich mit einem Spediteur derart in Verbindung zu setzen, dass nöthigenfalls 24 Stunden nach geschehener Ansage der Transport derselben Statt finden könne. Aber nochmals protestirte das Domcapitel bei dieser Gelegenheit gegen die Fortführung der Werthsachen und lehnte seine Mitwirkung bei derselben ab. Desshalb wurde der Bevollmächtigte der Kriegs- und Domainenkammer mit der Bewerkstelligung der Versendung beauftragt. Als unterdess der Krieg ausgebrochen war und für Preussen einen ungünstigen Erfolg nahm, wurden bereits am 12. September in aller Frühe die erwähnten Domschätze aus Münster ausgeführt. Mit ihnen zugleich wurde auch der Silberschatz der ehemaligen Jesuitenresidenzen, nämlich von der hiesigen Petrikirche, aus Geist bei Oelde und von der damaligen Universität, fortgebracht. Dieser Schatz war Staatseigenthum und umfasste unter Anderem viele kirchliche Gefässe, eine Menge von Reliquiarien und Statuen und den silbernen Universitätsstab. All diese Werthsachen wurden unter militärischer Bedeckung über Hildesheim nach Magdeburg gebracht, wo sie am 5. November der Aufsicht des dortigen Domcapitels

übergeben und im Gewölbe des Domes untergebracht wurden.

Gewiss war die Absicht der preussischen Regierung bei diesem Verfahren die allerbeste: sie wollte die wichtigen Kunstwerke nicht in einer offenen Stadt den Gefahren des Krieges und den räuberischen Händen der Feinde ausgesetzt wissen, sondern sie in den Mauern einer starken Festung in Sicherheit bringen. Dennoch wäre das Vorhaben des münsterischen Capitels, die Schätze nicht aus dem Dome fortzulassen, jedenfalls von grösstem Vortheile gewesen, wie die folgenden Ereignisse dargethan haben.

Die Festung Magdeburg nämlich kam in Folge der für Preussen so unglücklichen Tage von Jena und Auerstädt bereits am 11. November 1806 durch Capitulation in die Hände der Franzosen, und so waren dort die Kunstschätze schlechter gesichert, als wenn sie in Münster selbst ohne allen Schutz geblieben wären. Sie waren kaum zwei Monate aus Münster fort und standen eben erst einen Monat unter der Aufsicht des magdeburger Domcapitels, als sie den Feinden in die Hände fielen. Es fügte sich so, dass es schien, als ob sie noch eben rechtzeitig in Magdeburg ankommen sollten, um dort den Franzosen hinterlegt werden zu können. — Wenige Tage nach der Uebergabe der Stadt erschien der Befehl Napoleons, alles in der Stadt befindliche preussische Staatseigenthum zur Anzeige zu bringen. Das Domcapitel benachrichtigte den General-Gouverneur auch von dem Vorhandensein der münsterischen Kirchenschätze, wohl desshalb, weil ja ein Theil desselben seit der Säcularisation der Jesuitengüter als Staatseigenthum galt. Der Gouverneur liess an dem Gewölbe des Domes Siegel anlegen.

Sobald das münsterische Domcapitel von diesem Vorfalle Kenntniss erhielt, scheute es keine Mühe und Anstrengung, um wieder in den Besitz der Kunstwerke zu gelangen. Es wandte sich am 17. November und neuerdings am 13. December an den kaiserlichen Gouverneur des ehemaligen Fürstbisthums Münster und bat ihn um seine persönliche Verwendung in dieser Sache, da die fraglichen Gegenstände nicht dem preussischen Staate gehörten, sondern Privateigenthum des münsterischen Domes seien. Der Gouverneur Loison willfahrte ihrem Wunsche und brachte es bei dem Commandanten Magdeburgs dahin, dass bereits im Januar des neuen Jahres der Domcapitular v. Weichs zu Hildesheim mit der Leitung der Zurücksendung beauftragt werden konnte. Da trat noch im letzten Augenblicke ein Personenwechsel im Gouvernement zu Magdeburg hindernd in den Weg. Der neuernannte Commandeur berichtete über die Domschätze an den kaiserlichen Generalschatzmeister nach Berlin, und damit wurden alle Hoffnungen des Domcapitels zu nichte. Zwar richtete es noch verschiedene Gesuche an den französischen Kriegs-Minister, ja Napoleon selbst, bat den in Münster angestellten Gouverneur um seine Vermittlung, sandte den Domcapitular Grafen v. Westphalen nach Magdeburg: alles vergebens. Die Kirchenschätze wurden confiscirt und langten noch im Mai 1807 in Paris an. Nochmals wandte sich das Domcapitel, sich berufend auf die Artikel 14 und 25 des Tilsiter Friedens, an den General-Intendanten Daru, und später im Jahre 1809 an den Minister des Grossherzogthums Berg, dem Münster einverleibt war: es erfolgten nur abschlägige Antworten.

Als im zweiten Pariser Frieden die alliirten Mächte von Frankreich auch die Zurückgabe der geraubten Kunstschätze verlangten, hat namentlich der Minister v. Altenstein sich für die westfälischen Werthsachen verwandt. Doch es fand sich von den Schätzen, die bei ihrer Abführung aus Münster 14 Kisten füllten, nur noch der Paulusnapf, der sogar seines Futterales beraubt war. Ueber den Verbleib aller anderen Sachen belehrt uns die Erklärung des französischen Finanz-Ministers Corvetto: „*Cette argenterie, considerée dans le temps comme le produit de confiscations et saisies, a été en 1808 fondue en bloc à l'hôtel des monnaies de Paris et le produit en a été versé à la caisse du domaine extraordinaire; il y a dès lors impossibilité à ce qu'elle puisse être rendue.*“

Freilich, was in die Münze gebracht und in die Schmelze geworfen ist, das kann nicht zurückgegeben werden. Der Metallwerth dieser nahe an 2000 Pfund wiegenden Gegenstände ist gewiss ein bedeutender; doch ein solcher Verlust lässt sich bald ersetzen. Aber trauriger ist, dass der Kunst hierdurch ein unersetzlicher Verlust bereitet ist. Es waren allerdings unter den fortgeführten Schätzen manche Stücke, die einen höheren Silberwerth als Kunstwerth hatten; aber es waren auch viele Werke darunter von hoher künstlerischer Bedeutung, Werke aus der guten alten Zeit, deren Entfernung eine fühlbare Lücke in der Reihe westfälischer Kunstdenkmale bewirkt. Und eine solche Lücke bleibt unausfüllbar. Sie bleibt um so mehr unausfüllbar, als bei der Auswahl der h. Gefässe und Geräthschaften, welche als zum Gottesdienst unbedingt erforderlich zurückbehalten wurden, der damalige Geschmack den Ausschlag gab, für den Rococcowerke höher galten, als die Producte aus der Zeit der Gothik.

Die Apostel in der bildenden Kunst.

Von B. Eckl in München.

I.

Der h. Petrus und der h. Paulus.

1. Mitsammen dargestellt.

Der heilige Petrus und der heilige Paulus nehmen als Apostel und Prediger des Wortes Gottes in der Reihe der Apostel den ersten Platz ein. Schon während ihres Lebens wurde ihnen ein Vorrang eingeräumt, und dieser Vorrang ist ihnen auch, als den anerkannten Häuptern und Gründern der christlichen Kirche unter Christus bis auf die Gegenwart herab zugestanden worden. Doch hat der heilige Petrus nach allgemeiner Uebereinstimmung den Vorzug vor dem heiligen Paulus; aber man nimmt an, dass sie an Glauben, Verdienst und Heiligkeit ganz gleich seien.

Die ältere Kirche wurde stets unter zwei grossen Abtheilungen betrachtet: die Kirche der bekehrten Juden und die Kirche der bekehrten Heiden. Die erstere wurde durch den h. Petrus, die letztere durch den h. Paulus repräsentirt. Wenn sie in dieser gegenseitigen Beziehung beisammen stehen, dann bedeuten sie die gesammte Kirche Christi, — wesshalb sie auf Werken der Kunst nur selten getrennt und in der ganzen kirchlichen Decoration überhaupt unentbehrlich sind. Ihr ihnen zukommender Platz ist zu beiden Seiten des Heilandes oder der auf dem Throne sitzenden h. Jungfrau, oder auf beiden Seiten des Altars, oder auf jeder Seite des Bogens über dem Chor. Wo sie nicht bloss als Apostel, sondern auch als Gründer der Kirche beisammen stehen, da ist ihr Platz gleich nach den Evangelisten und den Propheten.

Da man sie so stets in Gesellschaft beisammen findet, wird es nothwendig, sie von einander zu unterscheiden; denn St. Petrus trägt nicht immer die Schlüssel, noch St. Paulus immer das Schwert. In den ältesten Bildern wurden diese Attribute ganz und gar weggelassen; aber es wird kaum eines existiren, auf welchem nicht mehr oder weniger ein bestimmter Typus des Kopfes beobachtet wurde.

Das alte griechische Urbild des Kopfes des heiligen Petrus, „des Piloten des galiläischen Meeres“ ist so streng charakterisirt, als wäre es ein Portrait. Es ist entweder der so oft angeführten Beschreibung des Nicephorus [1]) oder der Beschreibung irgend einer alten Schilderung entnommen; gewiss ist, dass es mit all unseren gewöhnlichen Vorstellungen von St. Peter's Temperament und Charakter im vollen Einklang steht. Er ist ein robuster Greis von mittlerer Statur mit einer breiten Stirne und fast rohen Gesichtszügen, einem offenen, unerschrockenen Antlitz, kurzem grauem Haare und kurzem, dickem, gekräuseltem und silberweissem Barte; nach der Beschreibung des Nicephorus hatte er rothe schwache Augen. Auf einigen älteren Gemälden ist er am oberen Theile des Hauptes kahl und das Haar wächst dick in einem Kreise herum, was eine Art Tonsur bildet; auf einigen Bildern hat diese Tonsur die Gestalt einer dreifachen Reihe von Locken, — eine Art Tiara. Eine seltsame Ausnahme von diesem herrschenden, fast allgemeinen Urbilde findet man in der angelsächsischen Kunst, wo der heilige Petrus stets bartlos ist und die Tonsur trägt, so dass man ihn nur wegen der Schlüssel, welche in einem Ringe an seinem Finger hängen, nicht für einen ältlichen Mönch halten kann. Es gibt eine Tradition, dass die Heiden dem heiligen Petrus das Haupthaar geschoren haben, um ihn lächerlich zu machen, und dass dies der Ursprung der priesterlichen Tonsur gewesen sei.

Die Kleidung des heiligen Petrus auf den Mosaikbildern und griechischen Gemälden ist eine blaue Tunica mit weissem darüber geworfenem Oberkleide, aber gewöhnlich sind die eigentlichen Farben eine blaue oder graue Tunica mit einem gelben Oberkleid. Auf den älteren Sarkophagen und auf den ältesten Kirchenmosaikbildern trägt er bloss eine Rolle oder ein Buch, und ist, mit Ausnahme seines charakteristischen Kopfes, dem heiligen Paulus vollkommen ähnlich; etwas später finden wir ihn mit einem Kreuz in der einen und dem Evangelium in der anderen Hand. Die Schlüssel in seiner Hand erscheinen als sein besonderes Attribut erst um das achte Jahrhundert. Man sieht ihn wohl auch mit nur Einem grossen Schlüssel, aber gewöhnlich trägt er deren zwei, und zwar einen goldenen und einen silbernen, um zu binden und zu lösen, — oder, nach einer andern Auslegung, einen goldenen und einen eisernen, um die Pforten des Himmels und der Hölle öffnen zu können; hier und da, aber nur selten, hat er auch drei Schlüssel, als Zeichen seiner Herrschaft im Himmel, auf Erden und in der Hölle.[1]) — In seiner Beziehung zum h. Paulus, der das griechische Christenthum ausdrücken soll, bedeutet er das Juden-Christenthum.

Der h. Paulus bietet einen grossen Contrast mit

1) Vergl. den petrinischen Typus nach Nicephorus Calistus, wie er den Kirchenbildern zu Grunde gelegt wurde, bei *Didron, man. pag. 300: „Petrus non alta corporis statura fuit, sed mediocri; capilli crispi et densi, oculi quasi sanguine respersi et nigri, supercilia sublata, nasus non in acumen desinens, sed pressus imusque magis.*

1) Wie auf dem Mosaikbilde auf dem Grabe des Kaisers Otto II. (Later. Mus.)

dem h. Petrus, sowohl bezüglich seines Aeussern als auch seines Charakters. Es muss in den ältesten Zeiten ein Bildniss von ihm existirt haben; denn der h. Augustinus sagt, dass eine gewisse Marcellina, die im zweiten Jahrhundert lebte, in ihrem Lararium die Bildnisse Homers, des Pythagoras, Jesu Christi und des h. Paulus aufbewahrt habe. Chrysostomus deutet auf ein Portrait des h. Paulus hin, welches in seinem Zimmer hing, unterlässt es aber unglücklicher Weise, es zu beschreiben. Die älteste Anspielung auf das Aeussere des h. Paulus findet sich bei Lucian, wo er im Tone spottender Schmähung „der kahlköpfige Galiläer mit einer Habichtsnase“ genannt wird. Die von Nicephorus gegebene Beschreibung, welche sich vermuthlich auf die Tradition und auf die vorhandenen Bildnisse gründete, ist die in den früheren Darstellungen befolgte Autorität gewesen. Nach der ältesten Tradition war der h. Paulus ein Mann von kleiner und magerer Statur, mit einer Adlernase, einer hohen Stirn und funkelnden Augen. Im griechischen Urbilde ist sein Gesicht lang und oval, seine Nase adlerartig gebogen, seine Stirne hoch und kahl, sein Haar braun, sein Bart lang, fliessend, spitzig und dunkelbraun; seine Kleidung ist wie die des h. Petrus, — eine blaue Tunica und ein weisser Mantel; er hat ein Buch oder eine Rolle in der Hand, welche seine Briefe bedeutet. Er trägt das Schwert, sein Attribut in einem doppelten Sinne: dasselbe bedeutet nämlich die Art seines Martyrthums, und ist zugleich auch das Sinnbild des grossen Kampfes, welchen der gläubige Christ, bewaffnet „mit dem Schwerte des Geistes“ [1]) zu kämpfen hat. Das Leben des h. Paulus nach seiner Bekehrung war, wie wir wissen, nur Ein langer geistiger Kampf, „der ihn manchmal verwirrte, aber nicht zur Verzweiflung brachte; niederwarf, aber nicht vernichtete“.

Bei diesen traditionellen charakteristischen Urbildern des Aeussern und der Personen der zwei grössten Apostel ist man lange Zeit stehen geblieben. Wir finden sie in den alten griechischen Mosaikbildern, in der ältesten christlichen Sculptur und auch in den alten Gemälden streng befolgt; in Allem bildet die derbe Würde und das breite bäuerische Gesicht des heiligen Petrus und der zierliche contemplative Kopf des heiligen Paulus, welcher einem griechischen Philosophen gleicht, einen höchst interessanten und augenfälligen Contrast. Aber in späteren Zeiten wurden die alten Urbilder, besonders beim Kopfe des heiligen Paulus, vernachlässigt und schlecht nachgeahmt. Selbst die besten Maler gingen von dem viereckigen Kopfe und dem grauen Barte des h. Petrus ab und seit der Zeit des Papstes Sixtus IV. finden wir statt des Kopfes des h. Paulus eine willkürliche Darstellung, die je nach dem vom Künstler gewählten Muster — welches zuweilen ein römischer Thürsteher und zuweilen ein deutscher Bauer, manchmal auch der antike Jupiter oder die Büste eines griechischen Rhetorikers war — wechselte.

1) Ephes. VI. 17.

Wir wollen jetzt in chronologischer Ordnung einige Beispiele der als Gründer der Kirche zusammen dargestellten zwei grossen Apostel angeben:

Auf den älteren Sarkophagen (321—400) stehen St. Petrus und St. Paulus auf beiden Seiten des Heilandes. Der erstere trägt ein Kreuz und befindet sich gewöhnlich zur Linken Christi; das dem h. Petrus beigegebene, oft mit Edelsteinen besetzte Kreuz soll sich auf die Stelle bei Johannes XXVI, 19 beziehen und andeuten, welchen Todes er sterben werde; aber es lässt sicher auch noch eine andere Auslegung zu: nämlich die Uebertragung des Geistes des Christenthums auf alle Nationen durch den ersten und grössten der Apostel. Der h. Paulus führt eine Schriftrolle; er hat eine sehr hohe, kahle Stirne; in anderen Beziehungen sind die zwei Apostel nicht besonders unterschieden; sie tragen das classische Costüm.[1]) Aehnliche Figuren des h. Petrus und des h. Paulus findet man auf den alten gläsernen Trinkgeschirren und Lampen, welche im Vatican aufbewahrt werden; aber die Arbeit ist auf denselben so roh, dass man sie bloss als Curiositäten betrachten und als Autoritäten nicht aufführen kann.

Ein Mosaikbild (443 n. Chr.) in der Kirche Santa Maria Maggiore über dem Bogen, welcher das Heiligthum vom Schiffe der Kirche trennt. Wir haben da in der Mitte einen Thron, auf welchem die mit sieben Siegeln versiegelte Rolle liegt; über dem Throne erhebt sich ein mit Edelsteinen besetztes Kreuz; zu beiden Seiten des Thrones stehen der h. Petrus und der h. Paulus; sie haben keine Attribute, sind classisch gekleidet und die ganze Darstellung ist hinsichtlich des Stiles streng antik, ohne irgend eine Spur der Darstellungen der mittelalterlichen Kunst. Das ist vermuthlich die älteste Darstellung nach jenen auf den Sarkophagen.

Ein Mosaikbild (Rom 6. Jahrh.) in der Kirche der h. Sabina auf der Innenseite des Bogens über dem Thore. Wir finden auf der einen Seite den h. Petrus, auf der andern den h. Paulus. Unter dem h. Petrus

1) Bottari Tab. XXV.

steht eine schöne weibliche Gestalt, gekrönt und die Aufschrift „*ecclesia ex gentibus*" tragend.

Ein Mosaikbild (Rom 526) in der Kirche der hh. Cosmas und Damian, auf dem Gewölbe der Apsis. Christus steht in der Mitte auf Wolken; seine rechte Hand ist erhoben, wie zum Ermahnen (nicht zum Segnen, wie gewöhnlich); die linke hält das Buch des Lebens; zu seinen Füssen fliesst der Jordanfluss, das Symbol der Taufe. Auf beiden Seiten, aber niederer und kleiner, stehen der h. Petrus und der h. Paulus; sie scheinen St. Cosmas und St. Damian dem Heilande vorzustellen. Ueber sie hinaus, und zwar auf beiden Seiten, stehen der h. Theodor und der Papst Felixe I., welcher die Kirche geweiht hat. Palmbäume und ein mit einer Sternen-Glorie gekrönter Phönix — die Sinnbilder des Sieges und der Unsterblichkeit — schliessen dieses majestätische und bedeutungsvolle Bild auf beiden Seiten ein. Hier sind St. Peter und St. Paul würdevolle Figuren, in welchen das griechische Urbild streng gekennzeichnet ist; sie tragen lange weisse Mäntel und haben keine Attribute.

Ein Mosaikbild (Mailand 9. Jahrh.) in der Kirche des heiligen Ambrosius. Christus, auf dem Throne sitzend, übergibt dem h. Paulus das Evangelium und dem h. Petrus die Schlüssel.

Ein Mosaikbild (936) auf dem Grabe des Kaisers Otto II. St. Petrus und Paulus beisammen, überlebensgrosses Kniestück. Der hl. Petrus hat drei Schlüssel, die an einem Ringe hängen; St. Paul das Buch und das Schwert. Das Originalmosaikbild ist im Vatican aufbewahrt und eine Copie befindet sich im Lateran. Diese Reliquie ist als ein Document unschätzbar.

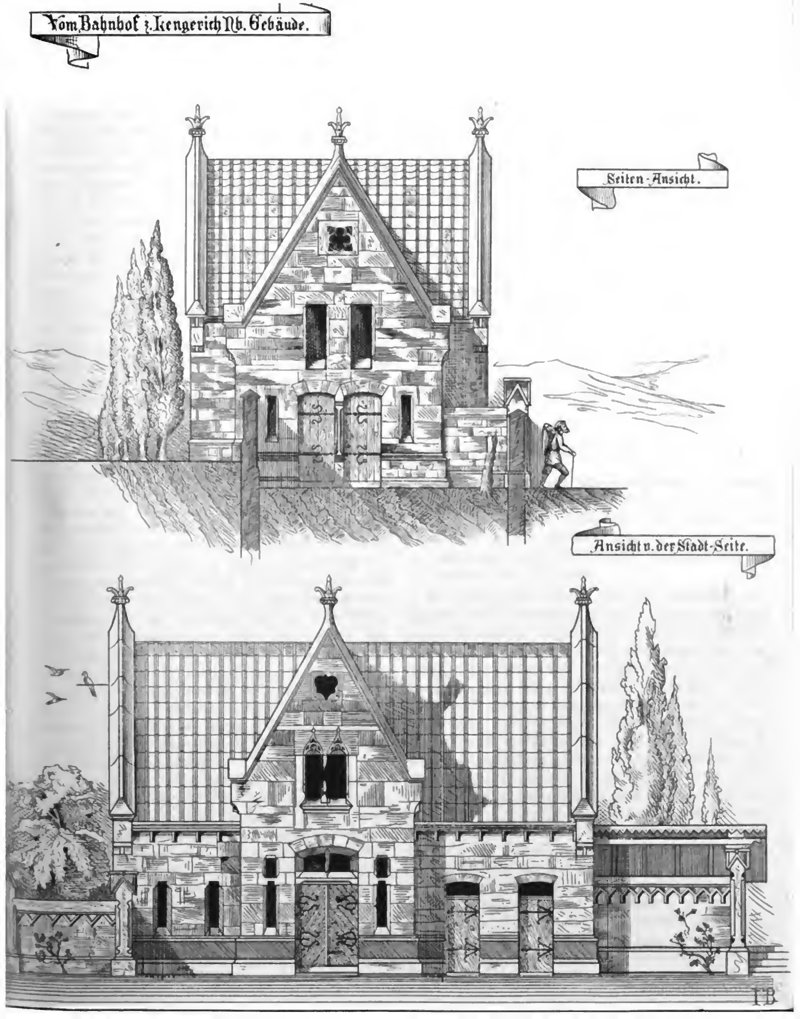
Ein Mosaikbild (1216—1227) auf der Apsis der alten Basilica des h. Paulus. Christus sitzt auf einem Throne mit der kreuzförmigen Glorie und seinem Namen $\widehat{IC}$. $\widehat{XC}$., die rechte Hand in griechischer Form segnend; in seiner Linken hält er ein offenes Buch, mit der Aufschrift: „*Venite benedicti Patris mei; Percipite regnum.*" (Matth. XXV. 34.) Zur Linken befindet sich St. Petrus mit seiner zu Christus erhobenen Rechten und einem offenen Buch in seiner Linken mit der Aufschrift: „*Tu es Christus filius Dei vivi.*" Auf der anderen Seite Christi steht der h. Paulus, seine rechte Hand auf der Brust und in der linken eine Rolle mit der Aufschrift: „*In nomine Jesu omne genu flectatur coelestium, terrestrium et infernorum.*" (Philipp XI. 10.) Ueber St. Petrus hinaus steht sein Bruder Andreas, und über den hl. Paulus hinaus sein Lieblingsschüler Lucas. Am Fusse des Thrones kniet eine kleine Figur des Papstes Honorius III., von welchem das Mosaikbild gewidmet wurde. Palmbäume schliessen das Bild auf beiden Seiten ein. Unterhalb läuft ein Fries mit den zwölf Aposteln hin.

Ein Mosaikbild (12. Jahrh.) in der Kathedralkirche Monreal in Palermo. St. Petrus und St. Paulus sitzen auf prächtigen Thronen auf jeder Seite der Tribune. St. Petrus hält in seiner Linken ein Buch und die Rechte, welche den Segen gibt, hält die zwei Schlüssel; über seinem Haupte steht geschrieben: „*Sanctus Petrus, Princeps Apostolorum, ei traditae sunt claves regni coelorum.*" Der h. Paulus hält das Schwert aufwärts wie ein Scepter und das Buch wie gewöhnlich. Der verständige griechische Charakter des Kopfes ist streng beobachtet. Die Aufschrift lautet: „*Sanctus Paulus Predicator Veritatis et Doctor gentium.*"

Von Hans Schäuffelin befinden sich in der Galerie zu Florenz acht seiner besten historischen Bilder, welche die Legende der Apostel Petrus und Paulus zum Gegenstand haben.

Unter den reichen und seltsamen Basreliefs vorn an der Kirche des h. Trophimus zu Arles haben wir die hh. Petrus und Paulus beisammen sitzend und die Seelen der Gerechten empfangend. Jeder von ihnen hat zwei Seelen im Schoosse und der h. Erzengel bringt eine andere daher.

Noch müssen wir eines schönen allegorischen Bildes eines neueren Meisters gedenken, nämlich der Fahrt der beiden Apostel vom Morgenland nach dem Abendlande, von Ebert. Die beiden Apostel sitzen in einem Schifflein, rechts Petrus, links Paulus. Jener hält in der Rechten einen Schlüssel und in der Linken ein Buch; dieser, in der Linken ein nach oben stehendes Flammenschwert, hat mit der Rechten seinen Collegen so umschlungen, dass seine Hand auf der rechten Schulter desselben zum Vorschein kommt. Hoher Ernst spricht aus den Zügen beider. Sie scheinen, um recht zu sagen, ein Vorgefühl von den Leiden zu haben, die ihrer im Occident harren, doch in ein tiefes Nachdenken über die Ausführung jenes Werkes versunken zu sein, das ihnen übertragen wurde. Dabei ist der Blick des h. Petrus nach der Kirche gerichtet, die in einiger Entfernung auf einem Berge liegt und vor der links der Mond im ersten Viertel in den Wolken schwebt. Als Vorbote der frohen Botschaft des neuen und mächtigen Glaubens schwebt vor dem Schiffe und der Kirche zugewandt ein Engel, in der Rechten eine umgekehrte Posaune, über deren Becher ein Stern, in der Linken einen Schild. Im Vordertheile des Schiffes, das Gesicht den Hauptträgern des Evangeliums zugekehrt und einer Harfe fröhliche Töne entlockend, sitzt ein zweiter Engel.


Vom Bahnhof z. Lengerich Nb. Gebäude.
Seiten-Ansicht.
Ansicht v. der Stadt-Seite.
FB

Ein dritter, im Hintertheile des Schiffes stehend, lenkt mit der Linken das Steuerruder und hat mit der Rechten ein daselbst aufgerichtetes Kreuz umfasst, an welches das eine Ende des schwebenden dreieckigen Segels befestigt ist, vielleicht eine Anspielung auf das erhabene Geheimniss der hl. Dreifaltigkeit, den Grundpfeiler des neuen Glaubens. Ein vierter Engel endlich, in der Rechten das Marter-Attribut des h. Paulus, das Schwert, und in der Linken das des h. Petrus, das umgekehrte Kreuz, fliegt dem Schiffe nach. Anfang und Ende des Wirkens der beiden grossen Apostel im Abendlande waren also der Sinn und Text dieses allegorischen Bildes.[1])

Dies möge bezüglich der Behandlung der hh. Petrus und Paulus als Andachtsbilder genügen, wenn sie als vereinigte Gründer und Schutzpatrone der ganzen christlichen Kirche dargestellt werden. Ehe wir diese historischen Sujets, in welchen sie mitsammen erscheinen, ausführlicher behandeln, wollen wir einige Worte über die Art und Weise, in welcher sie gesondert und einzeln behandelt werden, sagen. Und zuerst vom h. Petrus.

Die verschiedenen Ereignisse des Lebens des h. Petrus sind in den Evangelien und in der Apostelgeschichte so ausführlich berichtet, dass man annehmen kann, dass sie allen Lesern wohl bekannt seien. Aus diesen müssen wir seinen Charakter abnehmen, der mehr wegen seines grossen Eifers für die Wahrheit der christlichen Lehre und wegen der Energie merkwürdig ist, als wegen seiner geistigen Macht. Seine traditionelle und legendengemässe Geschichte ist voll Ereignisse, Wunder und wundervoller und malerischer Stellen. Seine Wichtigkeit und Popularität als Fürst der Apostel und Gründer der Kirche Roms haben sich mit dem Einfluss jener mächtigen Kirche, deren Haupt und Repräsentant er ist, ausgedehnt und Gemälde und Bildnisse von ihm sowohl in seinem besonderen Charakter als auch historische Darstellungen seines Lebens und seiner Thaten überall, wo seine hohe Würde anerkannt wird, fast ins Unendliche vermehrt.

In den grossen alten Kirchen Ravenna's, wo sich die ältesten kirchlichen Mosaikbilder, die überhaupt existiren, befinden, und wo sie auch wundervoll erhalten sind, findet man St. Petrus und St. Paulus nur selten, wenigstens in keiner Hinsicht von den übrigen Aposteln verschieden. Andererseits findet man unter den ältesten Mosaikbildern den h. Petrus zuweilen dargestellt, wie er den Thron Christi hält, und zwar ohne seinen Genossen, den h. Paulus, wie z. B. in *Santa Maria Trastevere*, *Santa Maria Nuova* und anderen. Zu Rom ist der h. Petrus der Heilige *κατ' ἐξοχήν (il Santissimo)*. Die Ausscheidung der Protestanten aus der katholischen Kirche verminderte seine Herrlichkeit als Fürst der Apostel und allgemeiner Heiliger nach aussen hin einiger Maassen; er fiel bei denselben, als mit dem h. Stuhl zu Rom identisch, so zu sagen, etwas in Misscredit, was sein Bildniss, besonders in England und Schottland, einer völligen Vernichtung aussetzte — während der verständige, unerschrockene und subtile Philosoph Paulus bei ihnen in den Vordergrund trat. Das waren aber unselige Zeiten! Heutzutage würden auch die Akatholiken schwerlich mehr mit einer solchen Rohheit verfahren. Bei den Katholiken verblieb er nach wie vor das Oberhaupt der Kirche und der Erste in der Reihe der Päpste.

(Fortsetzung folgt.)

1) Vergl. Heck a. a. O. S. 242.

Literatur.

Schriften und Reden von Johannes Cardinal v. Geissel, Erzbischof von Köln. Herausgegeben von Karl Theodor Dumont, Domcapitular und Geistlicher Rath zu Köln. Köln, M. DuMont-Schauberg, 1869—1870. Drei Bände mit Portrait und Facsimile. 8. XXIV. 468, IX. 484 und VIII, 703 Seiten.

Mit dem dritten Bande hat eine Sammlung von Schriften ihren Abschluss erhalten, welche wir allen unsern Lesern nur angelegentlich empfehlen können, überzeugt, dass sie uns für die Empfehlung und dem Herausgeber, welcher dem Verewigten durch eine Reihe von Jahren nahe stand, für die Publication Dank wissen und das Werk jedes Mal mit dem Vorsatz aus der Hand legen werden, immer wieder zu dieser reichen Fundgrube der mannigfaltigsten, aber überall nach Inhalt und Form gediegenen, echt classischen literarischen Erzeugnisse zurückzukehren. Und wohl erheischt es die Pflicht, auch in unserem Kunstblatte auf jene herrliche Sammlung von Schriften des seligen Cardinals hinzuweisen. Wie gross war — dafür zeugen in der Sammlung manche Reden, manche Hirtenschreiben — sein Interesse, sein Verständniss für die Kunst! Wie Vieles ist nicht unter seinem Hirtenstabe auf dem christlichen Kunstgebiet, Grosses und Kleines, erwachsen!

Der Dom, das Riesenwerk am schönen Rheinstrom, war die Wiege seiner Gedanken. Wenn er an hohen Festtagen im Schmucke der Cardinalswürde durch

die weitgedehnten Hallen hindurchschritt, blickte er glänzenden Auges am Inneren des Wunderbaues hinauf; die Symbolik christlich tiefer Gedanken rankte vor seinem inneren Auge an diesen Pfeilerbündeln hinauf und verschlang sich mit den kühnen Wölbungen, um in der letzten Kreuzblume auszulaufen; er kannte dieses versteinerte Gebet, dieses *Sursum corda* des nach oben strebenden Christenherzens vom tiefen Fundament bis zum letzten Ornament, und gar oft deutete er in Hirtenschreiben, in Ansprachen, in herrlichen Gedichten den geistigen Bau der Kirche, von welchem der die Jahrtausende überdauernde Tempel nur ein Reflex, ein Echo, ein Symbol ist. Die grossartigsten Anschauungen über den Völker und Zeiten umspannenden Beruf der Kirche, an welcher er mit der Begeisterung des Jünglings hing, sprach er immer wieder und wieder in den geistvollsten Anschauungen, den glänzendsten Bildern aus, die er aus Structur und Zierde jenes Wunderbaues schöpfte. Schlangen sich seine Worte um jenes Riesenwerk, von dem er am Abende seiner Tage begeistert ausrief: „Es ist fertig, — fertig bis auf die Thürme!" dann war es, als ob er mit seinem Geiste in das Morgenroth der Ewigkeit untertauchte, und Leser wie Hörer fühlten sich mit ihm ergriffen, beglückt und aufwärts gezogen. Seine Diction war kunstgemäss gebaut und geschmückt; es war nicht die flache, gleissende Eleganz der modernen Schreiber vom Fache, welche dürftige Gedanken mit dem Goldschaum erbeuteter Phrasen verdecken, sondern goldene Worte im echtesten Sinne voll priesterlicher Weihe und Feierlichkeit; dem klaren, bis in seine Tiefe ausgearbeiteten Gedankengefüge schloss sich als durchsichtiges Kleid die gewählteste Form an, weder in strotzender Fülle schwellend, noch ins Dürftige knapp zusammengezogen. Sein Stil beschäftigt durch eine nie versiegende Anziehungskraft; immer gehaltvoll, gewann derselbe bei fortschreitendem Alter an Prägnanz und Ebenmaass; hier herrscht das vollständige Gleichgewicht zwischen Gedanken und Form, das wahre Kriterium der kunstmässigen Leistung. Man merkt es, dass v. Geissel bei den Classikern alter und neuer Zeit von früher Jugend auf in die Schule gegangen und dort die reichen Sprachmittel geschöpft, aber die Gefässe stattete er mit neuem, besserem Gehalte aus; was er bei den Heroen der Profan-Literatur gewonnen, reinigte und verklärte er mit dem Lichte der Wahrheit; so wurde es zur Gabe für das Heiligthum, für den Altar. Durch diese in all seinen literarischen Producten bewiesene geistig-ästhetische Kraft nöthigte er auch solchen Zuhörern und Lesern Bewunderung und Aufmerksamkeit ab, die nach ihrer Erziehung und dem Kreise ihrer Umgebung nur flüchtige Blicke in das Heiligthum katholischer Wahrheit zu thun gewohnt sind. So bewies er sich vermöge eines grossen geistigen Uebergewichtes, einer grossen Fülle von theologischem, historischem, künstlerischem Wissen neben seinem apostolischen Eifer — als wahrer Kirchenfürst; durch die eigenthümliche Prägung aber, die der tief markirte Stempel seines Geistes jeder Erkenntniss, jeder Anschauung lieh, legitimirte er sich eben so als Fürst im Reiche des Gedankens. Gehen wir zum Einzelnen über!

Der erste Band enthält ausser einer kurzen Lebensskizze in drei Abtheilungen Hirtenbriefe, Reden und Schreiben des verstorbenen Cardinals von dem Antritte des Amtes eines Coadjutors des Erzbischofs Clemens August von Köln bis zu seiner Romreise (1842—1857), der zweite Band bietet in zwei Abtheilungen Schriften ähnlicher Art von da ab bis zum Tode des Cardinal-Erzbischofs (1857—1864) und ausserdem einen Anhang von Schriften, Reden und Gedichten aus den Jahren 1818—1842, während der dritte Band zunächst Schriften und Reden vom Empfange der Priesterweihe bis zum Antritte des Coadjutor-Amtes zu Köln (1818—1842) und sodann in einem Anhange eine Anzahl von Gedichten gibt, von denen v. Geissel das erste als Seminarist (1818) verfasste, das letzte nach seinem Bischofs-Jubiläum (1862).

Wer sich erinnert, in welche bewegte Zeit das Leben des unvergesslichen, grossen Kirchenfürsten fiel, der wird sich nicht wundern, beim Lesen dieser drei Bände ein bedeutendes Stück Kirchengeschichte zu durchwandern an der Hand eines Mannes, der, bei reicher Begabung und durch die feinste geistige Durchbildung dazu befähigt, von Jugend auf mit fortwährend wachsendem Erfolge in alle diese Ereignisse mächtig eingriff und den Anforderungen der wechselnden Verhältnisse und Personen überall auch darum sich gewachsen erwies, weil er sein Ziel als Christ, als Priester und Bischof stets unverrückt im Auge behielt und dabei insbesondere an seinen Pflichten als Bischof immerfort einen sicheren Compass hatte, nach welchem er das Steuer mit umsichtiger Weisheit, fester Beharrlichkeit und in unerschütterlicher Treue gegen seine Kirche lenkte, eben so entfernt von feiger Nachgiebigkeit wie von blinder Ueberstürzung.

So sehen wir ihn in seinen Schriften, wie wir ihn mit dankbarem Stolze als den Unserigen gekannt haben, als den weisen, geistvollen Kirchenfürsten, welcher bei aller Festigkeit in der Vertheidigung der kirchlichen Rechte und bei aller Entschiedenheit in dem Widerstande gegen bureaukratische Bevormundung der Kirche nicht nur das volle Vertrauen der Könige Preussens bewahrte, sondern selbst dem gegen die kirchliche Freiheit vielfach

voreingenommenen Könige Max II. von Baiern als der Mann erschien, den er gerne als Erzbischof zu München gesehen hätte: ein Wunsch, der diesen Fürsten eben so sehr ehrt, wie den Cardinal die Freimüthigkeit, mit welcher er dem Könige in seiner Denkschrift vom 20. April 1854 die volle Wahrheit nicht vorenthalten hat.

Aber nicht nur den grossen Kirchenfürsten lernen wir hier kennen. Schon die blosse Durchsicht der Inhalts-Verzeichnisse, insbesondere des dritten Bandes, ergibt, dass in diesem Werke Verhältnisse, welche für das gesammte öffentliche Leben von hoher Bedeutung sind, in grosser Zahl, und mehr oder weniger eingehend fast alle Fragen, welche unsere Zeit bewegen, zur Erörterung gelangen. Mag v. Geissel in Hirtenschreiben an seine Diöcesanen sich wenden, grosse Fragen auf dem Gebiete des kirchlichen Lebens, des Unterrichtswesens, der Kindererziehung oder der Politik seiner Besprechung unterziehen, seine kritische Feder in der Beleuchtung literarischer Erscheinungen versuchen, denkwürdige historische Ereignisse beurtheilen und schildern, in seinen poetischen Arbeiten seinem frischen, schlagfertigen Humor freies Spiel lassen: überall muss der Gedanken-Reichthum, die originelle Auffassung, die edle, classisch vollendete Form bewundert werden. Alle seine Arbeiten sind Reflexe seines Charakters und seiner Gesinnung und geben sprechendes Zeugniss von seiner hohen Bildung, seinen umfassenden Kenntnissen, seiner Liebe für Kirche und Vaterland, seiner Begeisterung für alles Grosse und Schöne, seinem wahrhaft apostolischen Geiste, seiner kindlichen Frömmigkeit und seiner unerschütterlichen Standhaftigkeit. Wahrhaft wohlthuend ist es beim Durchlesen dieser Schriften, welche mit Ausnahme der oberhirtlichen Erlasse und Schreiben und der unter seinen historischen Arbeiten eine hervorragende Stelle einnehmenden Schrift: „Die Schlacht am Hasenbühl und das Königskreuz zu Göllheim“, sämmtlich dazu noch anonym erschienen sind, davon sich zu überzeugen, wie dieser grossartig angelegte Mann bei seinem allseitig durchgebildeten Geiste der Sache, die er vertrat, und den Personen, an die er sich wandte, es schuldig zu sein glaubte, seine Schriften und Reden auch der Form nach künstlerisch vollendet zu bieten. Von dieser Gewissenhaftigkeit der geistigen Durchdringung, die alle seine Schriften auszeichnet, kann man einen berechtigten Schluss ziehen auf die Treue, mit welcher v. Geissel auf die harmonische Bildung seines Geistes von frühester Jugend an bedacht war, und man begreift dann, wie aus dem kleinen Knaben von Gimmeldingen ein Mann erwuchs, der auf den höchsten Stufen kirchlicher und weltlicher Ehren und Aufgaben Jedem in seiner natürlichen Stellung zu sein schien.

Es lässt sich begreifen, dass der Herausgeber seiner Schriften, welcher durch jahrelangen Verkehr die wärmste und tiefste Anregung durch diesen gewaltigen Geist an sich erfahren und mit löblichem Eifer in der musivischen Zusammenstellung und Einleitung dieser literarischen Schätze einem Acte dankbarer Pietät genügen wollte, mit besonderer Vorliebe alle die aus dem oberhirtlichen Berufe des Verewigten herstammenden Hirtenschreiben, Denkschriften, kurz, die Werke von mehr monumentalem, durchschlagendem Charakter gesammelt hat. Nicht minder dankbar aber sind wir für manche Reliquien von scheinbar untergeordnetem Werthe, zumal weil sie uns auf die frühesten Entwicklungsstufen bis zum Priesterseminar zurückführen. Das erste Wachsen und Werden, die ersten Flügelschläge vielversprechender Geister haben sowohl für den Psychologen wie Literarhistoriker grossen Reiz, und selbst die Schalen, die das ausschlüpfende Hühnlein noch an der Stirne trägt, vermehren diesen Reiz, weil sie das Gesetz menschlicher Entwicklung bestätigen, dass auch der kühne und grosse Geist nur durch fortgesetzte Arbeit an sich selbst, ja, auch durch halbreife und verfehlte Versuche hindurch allmählich zum Gipfel der Vollkommenheit wächst. Aber die Lineamente der Grösse, der Grundstoff, aus welchem das Herrliche erwächst, müssen schon vorhanden sein, dann nimmt man das Gähren und Schäumen gern mit in den Kauf. Auch danken wir es dem Herausgeber, dass er aus jener Zeit einige treffliche Humoresken voll drastischen Witzes und geistvoller Gedankenblitze, die bei ihrer Veröffentlichung anonym erschienen, in die Sammlung aufgenommen hat. Der Humor ist immer ein Beweis gesunder geistiger Kraft, ja, ein Ueberschuss von Kraft kommt darin zum Vorschein und zugleich offenbart sich darin eine grosse Liebenswürdigkeit des Geistes; der geistige Bettler, der seine Sache ängstlich zu Rath halten muss, und der griessgrämige Misanthrop, der am liebsten das Firmament und alle Blumen schwarz anstreichen möchte, haben keinen Humor. Ein voller, reifer, geistiger Besitz ist die erste Anregung zu jenen neckischen, gemüthvollen, treffenden Bemerkungen, die für die Wahrheit das sind, was der bunte, zierliche, phantastische Saum für die aus gediegenem Stoff gewebte Decke. Beissende, gallichte Satire, welche nur Freude daran hat, Scherben zu machen, ohne zu erbauen, und Wunden zu reissen, ohne Balsam zu zeigen, ist damit nicht zu verwechseln. Beide unterscheiden sich wie die beiden Brüder Abel und Kain, die gewiss auch Aehnlichkeit in ihren Gesichtern hatten und doch ein

sehr verschiedenes Herz, der eine ein gemüthvolles, gutes, der andere ein boshaftes, schwarzes. Der echte Humor muss eben dem Speere des Achilles gleichen, welcher mit einem Ende die Wunden heilte, die er mit dem anderen schlug. So ist der Witz und Humor ein trefflicher Gesell; ja, ein Kreuzträger, der mit einem Auge lacht und mit dem anderen weint, schalkhaft, aber doch gutmüthig, voll Wahrheitsliebe und Wohlwollen gegen alles Grosse und Gute, aber voll unüberwindlichen Abscheu's gegen alles Niedrige und Gemeine, Hohle und Gespreizte; die rechte, intelligente Kindesseele ist dem Humor eigenthümlich, das blaue, gutherzige Auge, aber der Zug der Schalkhaftigkeit um den Mund und die Purpurröthe auf der Wange gegenüber der Schlechtigkeit. Und das treffend gespitzte und gezielte Wort, die ironische Bemerkung, das neckische Augenzwinkern — wie thun sie manchmal herrliche Dienste, um die verkappte Bosheit oder die fade Dummheit aus dem Sattel zu heben, mehr als die gelehrte, breitspurige Abhandlung. Der Humor, vom rechten Geiste gehandhabt, vereinfacht das Geschäft der Wahrheit.

Drum dem Herrn Dumont herzlichen Dank für die herrlichen Hirtenschreiben, die, obwohl zum grossen Theil, aber nicht alle gekannt, hier in stattlicher Aufstellung geboten werden, aber auch Dank für die fein pointirten und witzig ausgesponnenen Genrebilder über das Hambacher Fest und die Cölibatstürmer. Wir fühlen uns gehoben und erbaut, wenn wir die Kirchenfürsten, in ihren bischöflichen Gewändern prangend, Worte voll christlicher Wahrheit und Tiefe zu den Gläubigen reden hören; aber auch der bequemere Hausrock und das verblichene *Soli Deo*-Käppchen, das in der gutherzigen Laune des Studirzimmers bei der heiteren Unterhaltung von einer Seite zur anderen geschoben wird, thun der Würde des wahrhaft grossen Mannes keinen Eintrag. Und von dem Verewigten galt das Wort: Man durfte ihn auch in der Nähe ansehen und er blieb doch ein grosser Mann.

Bei der chronologischen Ordnung des gesammten, den grossen Zeitraum von 1818—1864 umfassenden Stoffes ist der Leser in Stand gesetzt, den Verfasser der Schriften auf seinem ganzen Lebensgange zu verfolgen und mit diesem edeln, weisen und feingebildeten Geiste sich in einer Weise vertraut zu machen, wie es selbst die beste Biographie kaum bieten dürfte.

Die einzelnen Schriften sind durch passende Bemerkungen über Veranlassung und Zweck eingeleitet; dankenswerth ist die jeder Schrift vorangehende Inhalts-Angabe wie auch das zugegebene Inhalts-Verzeichniss und besonders willkommen das reichhaltige Personen- und Sach-Register.

Eine grössere historische Arbeit: „Der Kaiserdom zu Speier", ist in dieser Sammlung nicht enthalten; wir hoffen, dass der Herausgeber auch dieses jetzt vollständig vergriffene Hauptwerk des Cardinal-Erzbischofs in neuer Auflage den Geschichtsfreunden recht bald als vierten Band der gesammelten Geissel'schen Schriften bieten wird.

Zum Schlusse sei es uns noch gestattet, alle deutsche Patrioten, welchen über die Wiedererweckung deutscher Kaiserherrlichkeit und die dadurch angebahnte Einigung aller deutschen Stämme das Herz verdienter Maassen mit höheren und lauteren Pulsen klopft, darauf hinzuweisen, dass der Cardinal-Erzbischof (in verwandter Stimmung und Hoffnung mit dem Könige Friedrich Wilhelm IV., der bei Grundsteinlegung zum Fortbaue des kölner Domes am 4. September 1842 seine schönen Hoffnungen und Wünsche in Bezug auf das Wiedererwachen deutscher Einheit und Grösse, welche „durch die schönsten Thore der Welt", am kölner Dome, ihren Einzug halten sollten, in königlich schönen und begeisternden Worten aussprach, in einem unserer Sammlung einverleibten Gedichte (II. Bd. p. 207) mit der ihm eigenthümlichen Wucht des Gedankenausdrukes auf die Symbolisirung deutscher Einheit im kölner Dome hindeutet. Mit diesem Citat, das sich, so hoffen wir zu Gott, als ein prophetischer Blick in die Zukunft erweisen möge, glauben wir als einem zeitgemässen unsere Empfehlung des Sammelwerkes schliessen zu dürfen:

Du aber, Stadt der königlichen Weisen,
Du heil'ges Köln am Rheinesstrom:
O wahre, wie der Herr es Dich geheissen,
Den Dir vertrauten heil'gen Dom!
Wahr' Deines Gottes altehrwürd'ges Haus,
Und bau', von Brudershand gestützt es aus!
Bau's aus! — Denn wie Dein Dom so mannigfaltig,
Doch Eines in der Einheit eines Bandes,
Ein Bild der Kirche ist, so ist, ob vielgestaltig,
Er's auch des einen Doms des Vaterlandes.
Der Dom ist auch ein Wunderbau,
So reich und gross, voll hoher Würde,
Und wiederum voll schöner Zierde,
Und raget ewigjung und doch so altersgrau,
Aufsteigend in des Himmels Blau.
In seinen Volkes-Tiefen breit gegründet,
In seinen Städten, Kuppeln gleich, gebündet,
In seinen Bürger-Hallen frei und frank,
In seinen Krieger-Säulen stark und schlank,
In seinen Fürsten-Thürmen hoch und mächtig,
In seinen König-Zinnenkronen prächtig,
Ist dieser Dom, so reich und mannigfaltig,
Und in den Mauer-Stämmen vielgestaltig,
Doch Einer in der Einheit eines Bandes:
Der einen Sprache, wie des einen Sinns und Blutes,
Und in der Hütung des gemeinen Gutes:
Der Ehre und des Wohls des einen Vaterlandes.

Von der Ostsee.

Als man das Capitelhaus am kölner Dome abbrach, tröstete Schreiber dieses sich damit, dass es nur zwingende Nothwendigkeit gewesen sein könne, welche zu dieser vom Standpuncte des Kunstarchäologen höchst beklagenswerthen Maassregel geführt habe. Nicht ganz so leicht wollte ihm das gelingen, als er in der Kölnischen Volkszeitung las, dass man im Dome zu Münster den Lettner fortgebrochen habe und jetzt erst die ganze Pracht der kühnen Wölbung vor Augen gerückt sei. Es rief ihm das die Zufriedenheit hierländischer Pastoren ins Gedächtniss, welche die „Freundlichkeit" ihrer Kirchen rühmen, wenn diese neu ausgetüncht sind, die Fenster möglichst wasserklares Glas erhalten haben und die Stühle und Bänke mit sogenannter Holzfarbe gestrichen wurden, und er konnte die Frage nicht zurückhalten, ob man denn wohl zur Zeit der Errichtung des Lettners wirklich so wenig Einsicht in das Wesen des Cultus gehabt haben könne, wie das Abbrechen des Lettners ausspricht, den vier Jahrhunderte nicht unpassend gefunden haben und welcher nur der reicher gestaltete Ersatz für einen früheren gewesen sein kann. Schreiber verzichtete darauf seine Anzweiflung der Richtigkeit jenes Vorgehens zur Ueberzeugung zu gestalten, da ihm als Akatholiken eine selbständige Meinung nicht zusteht. Nachdem aber competente Beurtheiler dasselbe als nicht zu billigen bezeichnet haben, darf man wohl auch für die Dorfpfarrer Nachsicht verlangen, wenn sie aus Mangel an Kunstverstand wohlgemeinten Unfug in ihren Kirchen anrichten. Uebrigens geht es nicht anders in anderen Lebenskreisen. Man darf die Bewohner der zurückgekommenen Landstädte nicht verdammen, die mit einer Art Patriotismus sich daran machen, ihre alten Thorthürme, Mauern u. s. w. nieder zu brechen, und sich einbilden, ihre Stadt habe ausnehmend „gewonnen", wenn man erfährt, dass Städte wie Basel und Nürnberg, durch ein halbes Jahrtausend Centralstätten der Cultur, ihnen darin vorangehen. Glücklicher Weise gibt es aber auch Ausnahmen, und dazu gehört das schöne Lübeck. Allerdings ist auch hier manchem Braven die altehrwürdige bauliche Physiognomie seiner Stadt verhasst und er beneidet das üppige Hamburg um seine Jungfernstieg-Façaden; aber es hat sich daselbst ein sehr ansehnlicher und einflussreicher Stock althanseatischer Tüchtigkeit und Besonnenheit erhalten, welchen es bis dahin noch immer gelungen ist, das Erbe der Väter zu retten, wenn schwindelhafte Halbbildung dasselbe als Zielpunct ihres Fortschrittsdusels nahm, was dort sich um so leichter ereignet, als die republicanische Verfassung nicht recht Gelegenheit bietet, den fortschrittlichen Glanz auf politischem Gebiete vor Augen zu stellen. Jener Schonung und Erhaltung des Ueberlieferten entsprechen aber keineswegs die Neubauten Lübeks, die alle in mehr oder minder modernem Stile mit ihrem Abputz und den Ornamenten von Gyps oder Cement eben so gut in Berlin oder sonstwo stehen könnten. Um so erfreulicher ist es, dass man dort ein monumentales Werk zu errichten beabsichtigt, für welches man den mittelalterlichen Stil als Bedingung aufgestellt hat. Es soll nämlich mitten auf dem Markte ein Brunnen errichtet werden, der mit dem Rathhause in Harmonie steht, und ist zu diesem Ende eine freie Concurrenz ausgeschrieben worden. Die Bedingungen nebst Grundriss des Marktes und einer Photographie, auf welcher ein Metermaass angegeben ist, verabfolgt das Bau-Amt der freien Stadt Lübeck. Preisrichter sind ausser einem Senator die Herren Saltzenberg und v. d. Hude in Berlin, Hasse in Hannover und Kriegk und Milde in Lübeck. Hoffentlich findet eine recht lebhafte Betheiligung Statt, zu der durch gegenwärtige Notiz eben angeregt werden soll.

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Bromberg. Fast in der Mitte der Stadt Bromberg sind mehrere Pfunde alter, zum Theil gut erhaltener Münzen gefunden worden, und zwar an einer Stelle, wo vor 15 Jahren ein Gefäss mit gleichem Inhalte ausgegraben wurde. Ausser den wenigen zu Marienburg geprägten, doch meist unleserlich gewordenen deutschen Ordensmünzen von Winrich v. Kniprode 1351—1382, Michael Kuchmeister v. Sternberg 1414—1422 und Ludewig v. Erlichshausen 1450—1467, die sich unter den Münzen befanden, gehören die übrigen ohne Ausnahme polnischen Regenten an und sind unter Wladislaus Jagello 1382—1434, Casimir Jagello 1447—1492 zu Thorn, Danzig, Bromberg und Krakau und unter Johann I. Albert Jagello 1492—1501 geschlagen worden. Unter diesen befinden sich mehrere sehr seltene Stücke.

Lübeck. Auf dem Marktplatze zu Lübeck soll ein monumentaler Brunnen mit einem Gesammt-Kostenaufwande von 6000 Thalern errichtet werden. Für den besten Entwurf dazu ist ein Preis von 100 Thalern, für den zweitbesten Entwurf ein Preis von 50 Thalern bestimmt.

Die Einsendung der Zeichnungen an das Stadtbau-Bureau muss spätestens bis zum 15. April 1871 erfolgen.

Nürnberg. Die Erscheinung aller Dinge offenbart sich dem menschlichen Auge nach zwei Seiten hin; es ist die Form und die Farbe, die sich dem Auge bemerkbar machen. Für die bildende Kunst sind es nur diese Gebiete, auf denen sich ihre

Thätigkeit bewegen kann. Naturgemäss verband das künstlerische Schaffen schon in seiner Wiege beide Gebiete, und durch alle grossen Kunstperioden gehen Form und Farbe mit einander. Die monumentale Kunst des alten Asien zeigt in ihren Bauwerken die Formenwirkung allenthalben durch die Farbe gehoben; die mächtigen Tempelpaläste der Aegypter sind bemalt. Die Frage, ob die Tempel der Griechen bunt bemalt waren, ist auch längst bejahend entschieden. Den Römern war, wie ein Blick auf Pompeji, die Reste in Rom und anderwärts beweist, die Farbe ein nothwendiges Erforderniss zur Ausstattung des Innern der Gebäude und so vieler Theile des Aeussern. Der Glanz der Mosaiken altchristlicher Baudenkmale, die Farbenpracht des Innern der byzantinischen Kirchen ist bekannt genug. Aus der romanischen Kunstperiode in ganz Europa werden fast täglich neue Wandmalereien unter der Tünche hervorgeholt, und aus der gothischen Periode wie aus der der Renaissance sind in Italien, Frankreich und Deuschland so viele Beispiele der Bemalung erhalten, dass am ursprünglichen reichen Farbenschmuck der Gebäude keiner mehr zweifelt, während die bemalten und vergoldeten Sculpturen sowohl in Stein als in Holz etc. allenthalben Jedermann vor Augen stehen.

Eine Frage, die noch manches Beitrages bedarf, ehe sie gänzlich gelöst ist, ist jedoch die, wie weit man im Aeussern der Gebäude in verschiedenen Perioden mit der Bemalung ging. Es ist einleuchtend, dass schon die Farbe des Baumaterials von grossem Einflusse auf die Formenbildung sein musste; es ist bekannt, dass man durch verschiedenfarbiges Material, sowohl bunte Sandsteine als Marmor, Effect zu erzielen wusste. Die bunte Glasur der Ziegel, die, in Verbindung mit der Naturfarbe des Steins und dem Weiss der Mörtelfugen, abwechselnd mit geputzten und bemalten Flächen den Reiz der Farbenwirkung hob, hat nicht bloss im Oriente, sondern auch im Norden Deutschlands den Künstlern ein gern benutztes Motiv an die Hand gegeben.

Wir wissen aber auch aus Miniaturen, dass man ganze Gebäude mit grellen Farben anstrich oder mit Gemälden bedeckte. Es ist bekannt, dass man kleinere Bauwerke, so z. B. den schönen Brunnen zu Nürnberg, oder einzelne Theile grösserer, so z. B. Portale (Freiburger Münster), Erker (goldenes Dachl in Innsbruck) u. s. w., verschiedenfarbig bunt bemalte.

Eine der weitestgehenden Bemalungen zeigt wohl eine in den Sammlungen des Museums befindliche Zeichnung einer Hälfte des unteren Theiles der Façade des strassburger Münsters. Es sind die zwei unteren Stockwerke, Portale und Rosette enthaltend, die ganz mit den gebräuchlichen Farben, Blau, Gold und Roth, bemalt sind. Die Zeichnung, auf Papier mit ziemlichem Verständniss in grossem Maassstabe ausgeführt, ist offenbar nur der untere Theil einer grösseren Zeichnung, die sich auf einem anderen Blatte fortsetzte. Unter derselben befindet sich ein Grundriss, der Profile der Architektur in den verschiedenen Höhen in einander geschoben zeigt. Die Zeichnung der beiden Stockwerke ist 55,5 Ctm. hoch, die Rose hat also z. B. einen äussersten Durchmesser von 20 Ctm. Ob, wie wahrscheinlich, auf dem daran gefügten oberen Theil auch eine Bemalung angelegt war, lässt sich nur vermuthen. Die Zeichnung ist wohl erst aus dem 17. Jahrhundert; eine Inschrift auf der Rückseite erklärt sie jedoch als Copie einer alten Pergamentzeichnung, die unseres Wissens nicht mehr existirt. Die Inschrift lautet:

366.

Diese Zahl ist auff dem Original zuruckhwarts zufinden. Solchs ist auff pergamen von Vrbino de Steinbach dem Werckhmeister dieses Bauwes, welchen Er aus dem fundament vnd ein gutes stückh vber den Horyzont auffgeführt, gezeichnet vmb das Jahr 1274. Dauon dieso Copia gemacht von Marhardt Ingenieur, damalen bei Ihrer fürstl. Durchl. Fridrichen dem Eltern Marggf. zu Baden Durlach etc. alda solch original zu sehen.

Ob je die Bemalung ausgeführt und das Original unserer Zeichnung nach der Originalbemalung bemalt war, oder ob hier ein Entwurf für die Bemalung vorlag, wie wir annehmen möchten, bleibe dahingestellt. Für die Polychromiefrage ist das Blatt jedenfalls sehr wichtig.

Freiburg i. Br. Die Orgel des Münsters zu Freiburg i. Br. soll demnächst erneuert werden. Ein in Brügge lebender Engländer, Mr. Sutton, der Vieles schon für die gothischen Kirchen der Rheinlande gethan, hat die Kosten mit 36,000 Fl. übernommen. Hr. Sutton hat, wie uns von kundiger Seite mitgetheilt wird, weitgehende Studien über die Geschichte der Orgel in ihrer inneren Construction wie der äusseren Form gemacht und wird desshalb die freiburger Orgel, die 1574 errichtet wurde, streng im Sinne der Alten restauriren lassen. Sie soll am alten historischen Orte in der Höhe der Mittelschiffwand auf einer grossen Console schwebend erhalten, an der alten Disposition nichts geändert und nur jene Register, welche theils zu Grunde gegangen, theils modernisirt worden sind, sollen in ihrer primitiven Einfachheit wieder hergestellt werden.

Lurós (Ungarn). In Ungarn werden bedeutende archäologische Nachgrabungen auf Kosten des Erzbischofs Haynald vorgenommen. Es handelt sich um die Blosslegung der Ruinen des Marktfleckens Lurós; die bezüglichen Arbeiten leitet Emerich Hensselmann. Die bisherigen Nachgrabungen förderten in einer Tiefe von zwei Klaftern unversehrte Mauern und einige geborstene Bogen zu Tage, die früher einen grossen Saal und einen vor demselben befindlichen Corridor umschlossen haben mögen.

Bemerkung.

Alle auf das Organ bezüglichen Briefe und Sendungen möge man an den Redacteur und Herausgeber des Organs, Herrn Dr. van Endert, Köln (Apostelnkloster 25), adressiren.

(Nebst einer artistischen Beilage: Gothisches Profangebäude.)

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst
herausgegeben und redigirt von
J. van Endert in Cöln.
Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 6. — Köln, 15. März 1871. — XXI. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Die Apostel in der bildenden Kunst.

Von B. Eckl in München.

(Fortsetzung.)

II.

Der h. Petrus und der h. Paulus.

2. Einzeln dargestellt.

a. Der h. Petrus.

Nun wollen wir sehen, wie die Kunst uns die beiden Apostel einzeln dargestellt hat, und zwar zunächst den h. Apostelfürsten Petrus.

Wir haben den ihm eigenthümlichen Typus, so wie seine vorherrschenden Attribute: Schlüssel, Kreuz und Buch, bereits erwähnt. Wenn er in den biblischen Geschichten unter den Aposteln erscheint, hat er zuweilen den Fisch als das Symbol seines ursprünglichen Berufes (er war ein Fischer); hat er aber auf Andachts-Bildern den Fisch, dann bedeutet derselbe die christliche Kirche oder den Ritus der h. Taufe.

Die Darstellungen des h. Petrus als Schutzheiligen, mit Buch und Schlüsseln, kommen so oft vor und sind so bekannt, dass sie keiner weiteren Erläuterung bedürfen.

Minder häufig aber kommen Darstellungen von ihm in seiner Eigenschaft als Haupt und Gründer der römischen Kirche und erster Papst vor. Er sitzt dann auf einem Thron; die eine Hand ist wie zum Segnen aufgehoben; in der anderen hält er die Schlüssel, und zuweilen ein Buch oder eine Schriftrolle, auf der in lateinischer Sprache geschrieben steht: „Du bist Petrus und auf diesen Felsen will ich meine Kirche bauen.“ Diese Darstellung des auf dem Throne sitzenden h. Petrus kommt in den älteren Schulen sehr häufig vor. Das wohlbekannte Gemälde von Giotto, das derselbe für den Cardinal Stefaneschi gemalt hat und das sich jetzt in der Sacristei des Vaticans befindet, ist sehr schön, einfach und feierlich. Auf einem Gemälde von Cima da Conegliano sitzt St. Petrus nicht nur auf einem Throne, sondern trägt sogar auch die dreifache Tiara als Papst; das Angesicht ist besonders ernst, eifrig, fast feurig im Ausdruck. Die Schlüssel liegen zu seinen Füssen; auf einer Seite steht St. Johannes der Täufer, auf der anderen der h. Paulus.

Als eine Abweichung von der gewöhnlichen Form müssen wir ein altes Basrelief erwähnen, welches den h. Petrus vollkommen kennzeichnet und sich für den Ort, wo es sich befindet[1]), ganz besonders eignet. St. Petrus, auf einem Throne sitzend, hält das Evangelium und die Schlüssel in einer Hand und zeigt mit der anderen einem knieenden Engel seine Ketten. Diese so ungewöhnliche Behandlung ist sehr poetisch.

In der St. Peterskirche zu Rom befindet sich eine Bronze-Statue des h. Petrus, wahrscheinlich aus dem 5. Jahrhundert. Unter den bildenden Künsten konnte die Sculptur in diesen Zeiten füglich nur die niedrigste Stufe einnehmen, denn die Handhabung ihres Darstellungsmittels, der schönen Körperlichkeit, lag sowohl dem Vermögen, als auch den Absichten der damaligen christlichen Bildner allzu fern. Dies mag als auffallend erscheinen, da ja eine Menge Formen aus dem Alterthum vorlagen, nach denen sie sich hätten bilden

1) Nämlich die Kirche *San Pietro* in Vincoli.

können; aber jene Formen waren bereits seelen- und bedeutungslos geworden, und seelenlos, ja ohne den Versuch einer Wiederbelebung, blieb auch vor der Hand und noch mehrere Jahrhunderte lang die Nachahmung der Antike, in welcher die ersten christlichen Jahrhunderte befangen waren. Vor Allem gilt dies von der Plastik freier Kunstwerke, deren bedeutendstes erhaltenes Denkmal uns in der vorwürfigen Bronze-Statue vorliegt. Der Apostel, durch seinen Schlüssel in der Linken hinreichend erkennbar, sitzt, das mit dem Heiligenschein umgebene Haupt steif emporrichtend, auf einem Thronsessel; die Rechte ist zum Segnen erhoben; die Gewandung hüllt, vollkommen in der Art der häufigen spätrömischen Gewandfiguren angeordnet, den ganzen Körper ein. (*Agostino Valentini, la patriarcale Basilica Vaticana. Vol. I. tav. 105.* — Vergl. Kugler, Denkmäler der Sculptur, Tafel XIV. Nr. I.) — Diese Statue ist vermuthlich die älteste des h. Petrus, und sicherlich eines der ältesten Denkmäler des altchristlichen Sculpturstiles.

Es gibt auch stehende Figuren des h. Petrus, welche die päpstliche Tiara tragen und seine Schlüssel schwingen, wie in einem Gemälde von Cola dell' Amatrice.[1])

Wenn der h. Petrus auf Andachts-Bildern von einem anderen Apostel begleitet ist, der keine bestimmten Attribute hat, dann können wir annehmen, dass es der h. Marcus sei, welcher sein Ausleger, Gesellschafter und Schreiber zu Rom war. Nach einer alten Tradition wurde das Evangelium des h. Marcus nach der Angabe des h. Petrus niedergeschrieben. Auf einem Miniatur-Titelblatte zum Evangelium des h. Marcus sitzt der Evangelist schreibend da und St. Petrus steht dictirend gegenüber. Auf einem Gemälde von Angelico, in der Galerie zu Florenz, predigt der h. Petrus zu einer grossen Menge Volkes. Marcus, auf der einen Seite sitzend, schreibt seine Worte mit grossem Fleisse nieder. In einem sehr schönen Gemälde von Bonvicino in der Brera zu Mailand stehen sie beisammen: St. Petrus liest in einem Buch, St. Marcus hält eine Rolle und ein Dintenfass; er legt dem h. Petrus sein Evangelium, welches er so eben geschrieben hat und das vom Apostel nachher bestätiget wurde, vor.

Endlich stellt ein prachtvolles Gemälde von Gian Bellini zu Venedig, in der Kirche *S. Maria dei Frari*, den h. Petrus als Bischof mit einem mehr ernsten und strengen Gesichte dar. Er hält ein Buch in der Hand; zwei Engel mit Musik-Instrumenten sitzen auf den Stufen seines Thrones; zu seiner Rechten steht Johannes der Täufer und St. Hieronymus als Cardinal; zu seiner Linken steht St. Ambrosius, während St. Marcus sich über ein Buch lehnt, wie wenn er seinen majestätischen Zuschauern vorläse.

Diese Scenen und Ereignisse, welche in den Evangelien berichtet werden und in denen der h. Petrus eine Haupt- oder hervorragende Person ist, gehören aber eigentlich zum Leben Jesu Christi, und wir wollen daher nur einige derselben andeuten, um die Art und Weise zu zeigen, in welcher der h. Petrus auf solchen Bildern dargestellt wird.

Wir haben zuvörderst die „Berufung des h. Petrus und Andreas" in einem Gemälde von Basaiti, in der wiener Gallerie, wo die beiden Brüder zu den Füssen des Heilandes knieen, die Fischer-Boote und der See Genesareth im Hintergrunde, — und auf dem schönen Frescogemälde von Ghirlandajo in der Sixtinischen Kapelle, wo eine Anzahl gleichzeitiger Personen als Zuschauer dargestellt sind. St. Andreas unserem Heiland den h. Petrus vorstellend (wie auf einem Gemälde von Carlucci im Vatican), ist eine andere Auslegung desselben Gegenstandes; oder der h. Andreas, zu den Füssen Christi, während St. Petrus am Rande des Bootes sitzt oder eilig aus demselben heraus steigt.

„Christus auf dem Meere wandelnd" ist ein allbekanntes und malerisches Sujet und kann nicht missverstanden werden. Die älteste und berühmteste Darstellung dieser Scene ist Giotto's Mosaikbild (1298 n. Chr.), welches sich jetzt im Porticus der St. Peterskirche zu Rom über einem Bogen gegenüber dem Hauptthor befindet. Der Sinn bei der Darstellung dieses Gegenstandes ist gewöhnlich: „Herr hilf mir, oder ich versinke." St. Peter ist im Begriffe, mit zu versinken, und Christus streckt seine Hand aus, ihm zu helfen. Es wird als ein Vorbild der sich in Gefahr befindenden, von Feinden angegriffenen und durch die wunderbare Dazwischenkunft des Erlösers geretteten Kirche betrachtet. Und in diesem Sinne müssen auch die häufigen Darstellungen in Kirchen verstanden werden.

In dem „wunderbaren Fischzug" wird St. Petrus gewöhnlich als auf den Knieen mit Erfurcht und Dankbarkeit zuschauend dargestellt: „Geh weg von mir, Herr, denn ich bin ein sündiger Mensch." Raphael's Composition (der Carton zu Hampton Court) ist gerade das, was wir bei Raphael suchen — ein Meisterstück dramatischen Ausdrucks, worin das bedeutungsvolle Poetische und Wunderbare vorherrscht. Die Composition des Rubens,

1) Milton hat sich vermuthlich an irgend ein derartiges Bild erinnert, als er seinen St. Petrus malte:

Last came and last did go
The pilot of the Galilean Lake:
Two massy keys he bore of metals twain,
(The golden opes, the iron shuts amain)
He shook his mitred locks, and stern bespake

zu Mecheln, welche den nächsten Platz verdient, sollte, der Raphael's gegenüber gehalten, als ein Beispiel malerischer und kräftiger, den Maler gleich kennzeichnender Behandlung betrachtet werden — da ist Alles Leben und Wirklichkeit, selbst in dem glitzernden Fisch, welcher in das Netz stürzt. Der die Steuermünze zeigende h. Petrus ist ein Gegenstand, welchen man selten findet. Das Motiv ist einfach und kann nicht missverstanden werden.

In allen Scenen aus dem Leben unseres Heilandes, in welchen die Apostel beisammen dargestellt sind, als: in der „Verklärung", im „letzten Abendmahle", in der „Fusswaschung", in der Scene des Todeskampfes auf dem Oelberg und des Verrathes Christi durch Judas Iskariot, erscheint St. Peter als eine mehr oder weniger hervorragende, aber immer von den übrigen Aposteln unterschiedene Figur. In dem dritten dieser Sujets, der Fusswaschung, schaut der h. Petrus mit einem Ausdruck demüthiger Frage zum Herrn empor, die Hand auf seinem Haupte; der Sinn der Darstellung ist: „Nicht nur meine Füsse, sondern auch meine Hände und das Haupt."

In der Scene des Verrathes Christi ist der dem Malchus das Ohr abhauende St. Petrus zuweilen eine gar zu hervorragende Gruppe, und es gibt einen altdeutschen Kupferstich, auf welchem sich der Herr, nachdem Petrus dem Malchus das Ohr abgehauen, niederbeugt und es wieder durch ein anderes ersetzt.[1])

Der den Heiland verläugnende h. Petrus ist stets einer der Gegenstände in der Reihe des Leidens Jesu Christi. Derselbe erscheint oft auf den alten Sarkophagen als ein Symbol der Busse, und wird mit classischer und sculpturgemässer Einfachheit behandelt, indem der Hahn stets dem entsprechend dargestellt wird.

Als eine besondere Handlung, oder als eine Handlung aus der Reihenfolge der Ereignisse aus dem Leben und den Thaten des h. Petrus ist dieser Gegenstand nicht oft gemalt worden. Er scheint von den älteren italienischen Malern als den Charakter und die Würde der Apostel herabwürdigend im Allgemeinen vermieden worden zu sein. Die einzigen Beispiele, die es gibt, befinden sich in den italienischen und flämischen Schulen. Teniers hat ihn als ein Bild zu einer Wachtstuben-Scene verwendet; Soldaten spielen Karten, glänzende Rüstungen etc.; Rembrandt hat dazu ein schönes künstliches Licht gewählt, und aus demselben Grunde ergötzte sich auch Caravaggio's Schule an demselben. Die Magd, welche nach den Traditionen Balilla hiess, ist stets mit dem Blick und der Geberde des Vorwurfs dargestellt, und der Hahn steht häufig im Hintergrunde.

„Christus gegen Petrus gewendet und ihn anblickend"; von diesem schönen Sujet, das Raphael's selber würdig wäre, gibt es schwerlich eine Darstellung.

„Die Reue des h. Petrus" ist ein Sujet, welches in den älteren italienischen Schulen nur selten, desto häufiger aber von den späteren und insbesondere von der bolognesischen behandelt wurde, und zwar in mehreren derselben mit grosser Schönheit. Es war ein Sujet, das ganz besonders für den Geist Guercino's passte, welcher im Ausdruck des tiefen Gefühles mehr excellirte als in dem des erhabenen.

Es gibt eine Art der Darstellung der Reue (Busse) des h. Petrus, welche der spanischen Kunst besonders eigen zu sein scheint und mehr idealisch ist, als dies bei dieser Schule der Fall zu sein pflegt. Christus ist an eine Säule gebunden und mit Dornen gekrönt, und St. Petrus knieet in der Stellung der tiefsten Angst und Demuth vor ihm und scheint um Verzeihung zu bitten. Man trifft diese Behandlungsweise nirgends als in der spanischen Schule. Das kleine Gemälde Murillo's[1]) ist ein ausgezeichnetes Beispiel hiefür; auch gibt es in der spanischen Galerie noch zwei andere: von Pedro von Cordova und Jean Juanes; — auf dem ersteren hält St. Petrus ein Taschentuch, womit er seine Augen ausgewischt, und der Hahn steht auf der Säule, an welcher der Heiland angebunden ist.

Eine andere idealische Behandlungsweise finden wir in einem Gemälde von Guercino: St. Petrus weint bitterlich, und ihm gegenüber sitzt die h. Jungfrau in regungslosem Schmerze.

Von der Kreuzigung gibt es schwerlich eine Darstellung, auf welcher der h. Petrus zugegen wäre.

„Die Uebergabe der Schlüssel an Petrus" oder der „Auftrag an Petrus" (weide meine Schafe) sind, sowohl in besonderen Gemälden als auch in Einem Sujet mitsammen vereinigt, natürlich stets sehr beliebte Themata in der Kirche gewesen, welche ja ihr Ansehen gerade vorzüglich auf diese besonderen Umstände gründet. Das Basrelief über dem Hauptthor der St. Peterskirche zu Rom stellt die zwei Gegenstände in einem Einzigen Bilde dar. Christus übergibt dem h. Petrus die Schlüssel und die Schafe stehen dabei. In den Feldern des bronzenen Thors daneben (1431 n. Chr.) ist die Gedanken- und Ereigniss-Kette fortgesetzt. St. Petrus übergibt die sinnbildlichen Schlüssel dem Papste Eugenius IV.

1) Bartsch VI, 92.

1) *„Le Christ à la colonne."* *Louvre*, Nr. 550.

Es ist seltsam, dass man, während die Busse des h. Petrus auf den Sarkophagen des 4. Jahrhunderts sehr häufig vorkommt, die Uebergabe der Schlüssel an diesen Apostel nur ein einziges Mal findet. Christus, als ein bartloser Jüngling, übergibt dem h. Petrus die kreuzweis über einander gelegten Schlüssel. St. Petrus, in dessen Kopfe das traditionelle Vorbild sehr deutlich angedeutet ist, hat seinen Mantel über seine ausgestreckten Hände geworfen, da man, nach dem alten Ceremoniel, wovon uns die ältere Sculptur und Mosaikbilder so viele Beispiele darbieten, heilige Dinge (wie es auch die Schlüssel waren) nur mit bedeckten Händen berühren durfte. Dieses seltsame Beispiel ist im Werke Bottari's gestochen.[1]) Ein Beispiel schöner und feierlicher Behandlung dieses Gegenstandes in der Malerei ist auch Perugino's Frescogemälde in der Sixtinischen Capelle zu Rom. Dasselbe enthält 21 Figuren. Die Auffassung ist ganz idealisch; die Composition bis zur Förmlichkeit regelmässig, doch aber rührend und dramatisch. In der Mitte knieet der h. Petrus auf einem Knie und empfängt die Schlüssel aus der Hand des Heilandes. Die übrigen Apostel sind auf beiden Seiten hinter Christus und dem h. Petrus stehend dargestellt; im Hintergrunde befindet sich die Wiedererbauung des Tempels, — eine doppelte Allegorie: „Zerstöre diesen Tempel und in drei Tagen werde ich ihn wieder aufbauen", und vielleicht auch eine Anspielung auf die Erbauung der Kapelle durch Sixtus IV.

Auf Raphael's Carton[2]) ist der Schauplatz eine offene Ebene. Christus steht zur Rechten; vorn knieet St. Petrus mit den Schlüsseln in der Hand. Christus streckt eine Hand nach Petrus aus und deutet mit der anderen auf eine Herde Schafe im Hintergrunde.

Die Auskunft Raphael's, zum deutlichen Ausdruck dieser Worte Christi für den Beschauer in der schönen Landschaft eine Herde Schafe vorzustellen, worauf Christus mit der Linken weist, hat immer den Uebelstand, dass sie uns statt des bildlichen Ausdruckes, welcher nur von einem Gegenstande genommen ist, diesen Gegenstand selbst gibt, und dadurch wieder in dem Sinne undeutlich wird, als ob die Worte sich auf jenen Gegenstand selbst bezögen. Davon abgesehen aber ist der mit der Rechten auf den knieenden Petrus deutende Christus in Gestalt und Ausdruck gewiss eine der edelsten Darstellungen des Heilandes, welche die Kunst hervorgebracht hat. Der Ausdruck von tiefem Frieden, von Hoheit und Milde in den schönen Zügen seines Angesichtes hat etwas Verklärtes und zeigt den Sohn Gottes, welcher sein irdisches Leben überstanden hat und schon aufgefahren ist zum Vater. Dasselbe wird auch durch das licht-purpurne, den göttlichen Leib in den schönsten Falten frei umfliessende Gewand angedeutet, welches indess in dem Teppiche verblichen ist. Einen Gegensatz von hoher Bedeutung bildet zu ihm Petrus, welcher, in den Händen die Himmelsschlüssel, mit dem Ausdruck feuriger und inbrünstiger Liebe und Verehrung zu ihm emporblickt. Er weilt, obwohl mit allen Kräften nach dem Himmel strebend, noch auf der Erde, dem Schauplatze der Leidenschaften und der Kämpfe. Vortrefflich und die augenblickliche Bewegung höchst lebendig ausdrückend ist sein orangefarbiges, in den Schatten glühend rothes Gewand. In der mit ungemeiner Kunst angeordneten Gruppe der übrigen Apostel ist der Eindruck, welchen die Worte Christi an Petrus machen, sehr mannigfaltig ausgeprägt. Während der am nächsten stehende Bruder des Petrus, Andreas, sein Erstaunen mit der aufgehobenen Hand begleitet und in den anderen sich Verwunderung, Befremden, selbst Unwille ausspricht, lässt sich Johannes durch jene Worte nicht irre machen. Voll inniger und heisser Liebe strebt er neben dem Andreas, die Hände gefaltet, zu seinem Herrn und Meister vor.

Ein ähnliches Gefühl klingt auch in seinem hinter ihm befindlichen Bruder Jakobus an. Durch die Abwechslung der Farben in den trefflichen Gewändern heben sich die einzelnen Gestalten sehr deutlich von einander ab, und doch ist wieder die Gesammtwirkung von sehr harmonischer Art.

(Fortsetzung folgt.)

Johann Peter Kreuser.

Unter den Männern, welche im Laufe dieses Jahrhunderts mit aller Kraft und Energie gegen die Kunst des Zopfes und des sogen. Classicismus in die Schranken getreten sind und voll heiligen Eifers und edler Begeisterung bemüht waren, die wahre christliche Kunstweise neu zu beleben, den Sinn für dieselbe wieder zu wecken und zu heben, reine Kunst-Anschauungen zu verbreiten und fruchtbare Ideen in Umlauf zu setzen, — unter diesen Männern steht gewiss nicht an letzter Stelle der vor Kurzem heimgegangene Professor Kreuser. Er war eine markige, vom Ernst seiner Sache erfüllte Natur, und wenn wir bedenken, dass er zu einer Zeit in die Reihen trat, wo Mauerbrecher nöthig waren,

1) *Tab. XXI.*
2) *Hampton Court.*

um dem Rechten zum Siege zu verhelfen, und wo jahrhunderte alter Schutt der Vorurtheile gegen die mittelalterliche Kunst aufzuräumen war, um die verdeckten Fundamente der echten christlichen Kunst wieder ans Licht zu ziehen, dann nehmen wir manche Wunderlichkeiten, ja, sprechen wir es unverholen aus, manche Ungeheuerlichkeiten in Wesen und Darstellung des Mannes ohne grossen Zorn mit in den Kauf. Wir sehen auf Streben und Richtung und Leistung; im Uebrigen wissen wir, dass Eisbrecher und Prellsteine etwas Schroffes und Kantiges haben.

Seinem Andenken und dem Andenken seines Strebens und Wirkens seien daher einige Zeilen gewidmet.

Johann Peter Kreuser wurde geboren am 4. August 1795 zu Köln. Dass seine Wiege in unmittelbarer Nähe des Domes gestanden und dass er in seiner Jugend das herrlichste Kunstwerk mittelalterlichen Geistes alltäglich vor Augen hatte, ist nach seinem eigenen Geständniss nicht ohne Einfluss auf seine Entwicklung gewesen. Er schrieb nämlich im Jahre 1846, als er einen „Vorschlag für das neue Bildwerk an den Aussenseiten des kölner Doms“ an den Weihbischof A. Claessen einreichte, in dem Begleitschreiben zu dieser Eingabe also: „Dem Dome gegenüber geboren und in seinem Anblicke aufgewachsen, empfand ich schon frühe die Eindrücke dieses gewaltigen Baues, und an dem Knaben wurde wahr, was der 25. Psalm sagt: „Ich liebte die Zierde deines Hauses und den Ort der Wohnung deiner Herrlichkeit. Gereifter bestrebte ich mich, den geistigen Zusammenhang zu erforschen, der tief in dem Wirken und Gottesleben des Mittelalters gegründet ist, und wenn auch scheinbar anderen Forschungen zugewandt, verlor ich die Kunst unserer Väter nie ganz aus den Augen.“ Mit diesen wenigen Worten hat er uns kurz seinen geistigen Entwicklungsgang gezeichnet. Der kölner Dom, der so oft den Mittelpunct deutschen Kunstlebens bildete, der im Anfange dieses Jahrhunderts so manche edle Männer wieder mit Begeisterung für die verachtete Kunst früherer Zeiten erfüllte, er hat auch in Kreuser die ersten Gedanken über Kunst geweckt und die erste Anregung für sein späteres Wirken gegeben. Dazu kam gerade in seiner Jugendzeit die mit der geistigen Erhebung Hand in Hand gehende Wiederbelebung der christlich-germanischen Kunstweise. Man wollte wieder zurückkehren zu den verlassenen Fundamenten vergangener Jahrhunderte, um auf denselben weiter zu bauen. Der kölner Dom bekam seinen Fürsprecher im Rheinischen Merkur von J. Görres und sogar seinen Dichter in Max von Schenkendorf; Sulpiz Boisserée suchte den Sinn für die edle Vorzeit wieder anzuregen, und um sie scharte sich eine Menge anderer wackerer Männer. Das war eine Begeisterung der Guten, die nicht flackert, aber ein Leben lang anhält und die, wenn sie auch Anfangs fruchtlos erscheinen mag, dennoch auf die Dauer ihren Erfolg nicht verfehlen kann. Der Wellenschlag dieser Begeisterung traf auch Kreuser's für alles Gute und Schöne empfängliches Herz und gemahnte ihn wieder und wieder an den Zusammenhang, den Vaterland, Sitte, Kunst und Glauben unter sich haben. Diese Begeisterung hat ihn sein ganzes Leben hindurch begleitet und ihn vor der Einseitigkeit und Geistesdürre einzelner Buchstabenkritiker bewahrt, die mehr in den Worten als in den Gedanken classischer Schriften das höchste Ziel ihres Strebens zu finden vermeinen. Kreuser hatte die Philologie als Berufsfach erwählt und er hat eine geraume Zeit am Marzellen-Gymnasium in Köln als Professor gewirkt, bis er vor einigen Jahren nach eigenem Wunsche in den wohlverdienten Ruhestand versetzt wurde. Zwar schildert er später selbst, wie sie schon „auf den Hochschulen als dumme Jungen, die noch nichts gelernt hatten, an den alten Classikern herumflickten, Lesearten ausmerzten, Sylben schächten, Worte schlachteten, um Sinn sich weniger kümmerten als um Unsinn, und gewaltig gelehrt thaten;“ aber solches Treiben ist ihm nie lieb geworden, er hat nie — um mit den Worten des Touristen in den Hist.-pol. Blättern zu reden — zu jener „erbarmungswürdigen Sorte von Sylbenstechern und Conjunctivjägern“ gehört, „von denen eine Lesart für wichtiger erachtet wird als eine Entscheidungsschlacht, und die sich mit dem Vollbewusstsein welthistorischer Grösse zu Bette legen, falls sie eine neue Conjectur ausgeheckt haben;“ auch huldigte er nicht jenem „einseitigen Humanismus, der das classische Alterthum dermaassen verhimmelt, dass das unreife Auditorium Christo grollen lernt, weil seine Lehre die Götter Griechenlands gestürzt hat“. Vielmehr hat er — wie das ja auch bei der Philologie ganz gut geschehen kann und geschehen sollte — er hat sich den Geist klar und das Herz frisch erhalten und ein offenes Auge sich bewahrt für alle edlen Bestrebungen auf den Gebieten des Geistes. Dafür spricht sein ganzes Streben und Wirken, dafür sprechen seine zahlreichen Schriften und der Geist, der in ihnen sich offenbart. Ja, Kreuser macht oft genug, zumeist nicht ohne kaustischen Witz, auf die Mängel der jetzigen Philologie, die „für das Leben noch wenig gewirkt“, aufmerksam. Er wollte auch über diesen Punct in den fünfziger Jahren auf einer Philologen-Versammlung zu Wien nach vorhergegangener Anzeige

sprechen; aber einige Herren „bekamen Grauen", da er kurz vorher ebenfalls zu Wien auf der Katholiken-Versammlung gesprochen hatte.

Kreuser war ein fruchtbarer Schriftsteller. Seine Fachwissenschaft verdankt ihm eine Schrift über „die Priester der alten Griechen", eine „Griechische Accentlehre", eine „Griechische Formenlehre" und zwei Schriftchen über Homer und seine Gesänge.

Eine zweite Classe von Werken umfasst seine verschiedenen Gedichte. Schon im Jahre 1824 und wiederum 1854 gab er seine „Dichtungen" heraus; ein Trauerspiel, „die Overstolzen", erschien 1833, 1841 die „deutschen Rheinlieder", zwei Jahre später die „Zeitgedichte", die er unter dem Namen Hans Wohlgemuth veröffentlichte; seine neuesten Dichtungen führten den Titel „Mahnendes und Unaufgeklärtes, Liebesbüchlein in Reimen". Zur Zeichnung seines Charakters wird es dienlich sein, noch etwas länger bei diesen Gedichten zu verweilen. Das zuletzt genannte Büchlein nennen die Hist.-pol. Blätter recht treffend einen „poetischen Beichtspiegel" unserer Zeit, ein „buntes Magazin von kräftig weltlichen Stossprüchen, von stechenden Schlagversen, von blitzenden Apercus, von historisirenden Bonmots", und sagen weiter: „Der Mann, der diese Zeilen geschrieben, weiss nicht bloss, worum er streitet, sondern auch, worauf es dabei ankommt: er sitzt sattelfest. Wir bekommen daher nichts Abstractes, keine Theorieen, sondern Angewandtes, Zeiterscheinungen, Namen, Tendenzen, Personen, kurz Reales, die Gegenwart in ihren auffälligsten Gelegenheiten. Unsere Zeit ist aber eben keine Wiegenzeit, wo harmlose Schlummerlieder ihre beste Wirkung thun; es ist die Zeit des Feldwachtdienstes: Weckerufe, Kampfsignale gehen durch die Runde, und es ist gut, wenn jeder seine Losung weiss. In dem Büchlein nun ist alles Stich und Stoss, man hört fast auf jeder Seite den Harnisch rasseln." Das Gesagte gilt auch von den Dichtungen Kreuser's und von seinen Zeitgedichten. Sie alle tragen einen markirten polemischen Charakter; man sieht es ihnen an: sie sind der Ertrag eines Kämpferlebens, eines Lebens voll Strebnissen, voll innerer Erfahrungen und äusseren Ringens. Der Dichter greift seine Stücke mitten aus dem treibenden Leben: aber dieses Leben ist eben nicht nach allen Beziehungen lobenswerth; er steht in seiner Zeit: aber manche Zeiterscheinungen können ihm nicht gefallen, er möchte sie bessern, und darum geisselt er sie. Bald ist es die heutige Begriffsverwirrung, gegen welche er seine Lanze einlegt, bald die gottesläugnerische Philosophie, bald die Profanation des Heiligen. Dann zeichnet er die Bekennerfeigheit, die überall nur nach Rücksichten handelt, die falsche Friedfertigkeit des Biedermannes, der nach Amt und Brod die Worte abwägt, es könnte sonst der Kundschaft schaden, der wohl weiss, was Rechtens ist, doch hat er Frau und Kinder, — der wohl noch an seinen Gott glaubt, doch den Witz und Spott der aufgeklärten Stände fürchtet. Recht kurz schildert er, was man dermalen thun müsse, um auf der Höhe der Zeit zu stehen:

„Lerne wenig, fasle seicht,
Mache Worte federleicht,
Schrei in Kammern unverschämt,
Höhne Alles unverbrämt,
Glaub' an Nichts als deinen Magen
In des Volksverstandes Tagen,
Schmähe Fürsten, Menschenpflicht,
Nenne Gott ein Wahngedicht,
Sprich vorzüglich was von Pfaffen,
Die man muss bei Seite schaffen,
Dehne dann den Brei was breit:
Und du stehst auf der Höhe der Zeit."

Was er von der Poesie sagt, wie sie vor der Industrie überall fliehen muss, das gilt auch von allen anderen Künsten: die Dichtkunst flüchtete aus den Städten, denn die Fabriken hatten sie aufgescheucht; traurigen Herzens flog sie über Thäler und Hügel, bis sie in der Morgendämmerung ein einsames Thal erblickte. Dort will sie weilen; doch als sie sich näherte, vernahm sie, wie auch dort Feuer und Dampfkessel den Werkelgesang schnarrten, und die Mühle stampfte dazu: sie muss weiter. Nun kam sie zu einer offenen Stelle in einem grünen Walde; hier gedachte sie endlich auszuruhen. Doch die Schienenleger mit Hämmern und Aexten und Sägen rütteln sie unwirsch auf. Sie lenkt ihren Flug zu den hohen Bergen und glaubt sich dort vor Verfolgung sicher; aber in dem Schoosse des Gebirges wird gegraben und geschaufelt und gewühlt, als gälte es, die Welt zu zerscharren. So flog sie vom Morgen bis zum späten Abend, die Nacht brach ein; da sah sie in der Ferne einen Kirchhof, und sie sprach zu sich: „Wo die Todten ihre Ruhestatt gefunden, da wird auch mir ein Plätzchen vergönnt sein; hier bei den lieben Gestorbenen, wie wird es so wohl mir thun!" Doch auch diese letzte Hoffnung sollte ihr nicht gewährt werden; denn die Leichensteine werden zerschlagen und die Gräber erbrochen: die Industrie kann die Knochen zum Dünger gebrauchen. Laut weinte die Poesie, raffte die ermüdeten Glieder auf und zog von hinnen. — Hierin hat der Dichter den Gedanken, dass die Industrie die Feindin aller Kunst ist, recht klar veranschaulicht; wir hätten aber der Poesie doch gern ganz ein Ruheplätzchen gegönnt und hätte ja sehr passend eine Kirche ihr zum Asyl dienen und sie aufnehmen können.

Aber auch gar ernst kann Kreuser werden, wenn er von dem ehernen Schritt der Zeit spricht, die über die Generationen hinwegtritt und die Tagesmeinungen und die hochfahrenden Tendenzen der kleinen Menschen unter dem nachwirbelnden Schutte begräbt, und wenn er die Völker ermahnt, dass sie um Propheten beten sollten, die sie auf die Strafgerichte Gottes hinweisen und an die Satzungen des Herrn erinnern und sie zu Christo zurückführen, den sie verlassen haben: „Lernet, Völker, lernet beten! Offen gährt's aus tausend Schlünden; beten lernet um Propheten, dass sie euch die Wahrheit künden."

Oft greift er zurück zur Geschichte und benutzt Legenden und Sagen; alsdann wird der Ton in der Regel milder und die Darstellung erhebender. Wir erinnern nur an das Gedicht „*Salve Regina*", welches eine Scene aus der französischen Revolutionszeit behandelt: Ordnung und Recht war zertreten, Gott im Himmel abgesetzt, das Weinen und Beten verboten, das einzige Heil das Schaffot. Und wenn das Beil die Köpfe trennte, dann sang das Volk wie rasend sein *Ça ira* und klatschte sein Bravo darein. Auch die Nonnen zu Compiègne wurden ins Gefängniss geschleppt; als der Todesmorgen kam, gingen sie mit Freude den Martyrergang und sangen wie sonst in den Klosterhallen: „*Salve Regina*". Zwischen die wilden Rufe der Menge klang es wie ein Engellied vom Himmel her, das *Salve* der gottergebenen Jungfrauen. Und das an Blut gewöhnte Volk stutzte, die Zungen stockten, die wirbelnden Trommeln schwiegen; ja, selbst die Henker, die doch sonst mit wilder Lust das Beil führten, ergreift es, als die heiligen Jungfrauen nahen und so mild und so muthig den Gruss der Himmelskönigin singen. Der Reihe nach bestiegen sie das Blutgerüst; das Antlitz einer jeden verklärt Friede und Freude bis in den Tod, und ihr letztes Wort heisst: *Salve Regina*. Wie von einem heiligen Gefühle ergriffen, verliess die Menge schweigend den Platz und klatschte hinführo keinen Beifall mehr: das Blutlied schwieg für immer, wo das *Salve Regina* gesungen war.

Sehr häufig verflicht Kreuser auch in die Legenden und Sagen, die er behandelt, seine Meinung von den heutigen Zuständen und Mängeln; es ist ihm eben Bedürfniss geworden. fortwährend und überall gegen das Schlechte und Schadhafte vorzugehen, und er besitzt in hohem Grade das Geschick, solches auf eine interessante Weise zu thun. Soll eine sittliche Polemik in der Poesie nicht langweilen und widerlich werden, so muss sie Salz haben, und an Salz lässt Kreuser es nicht fehlen.

Was die Form der Gedichte betrifft, so hat, wie sich das bei einem so ausgeprägten Charakter erwarten lässt, auch sie ihre Eigenthümlichkeiten; aber diese Eigenthümlichkeiten sind bei ihm nichts Gemachtes, sondern erscheinen als der natürliche Auswuchs seines Wesens. Er will mit wenig Worten viel sagen: dadurch wird der Stil gedrängt, aber nicht selten auch die Sprache schwerfällig und die Construction hart; aber dafür entschädigt dann der Gedanke, und ein origineller Einfall, eine glückliche Wendung lässt uns die Eigenart der Form gern vergessen. — Wie dieses in seinen Gedichten der Fall ist — und bei ihnen tritt es wegen des Rhythmus und des Versbaues oft noch stärker zu Tage —, so gilt es auch von seinen kunsthistorischen Schriften; auch in ihnen verwendet er überall mehr Fleiss auf den zu behandelnden Gegenstand, als auf die sprachliche Darstellung: nicht der Körper, nicht die äussere Erscheinung ist ihm die Hauptsache, sondern der Geist, der darin wohnt.

Kreuser's wichtigste Arbeiten sind unstreitig seine kunsthistorischen Schriften, und unter diesen nehmen die Werke über den „christlichen Kirchenbau" den höchsten Rang ein. Seine erste Arbeit auf diesem Gebiete wurde durch die Wiederaufnahme des kölner Dombaues und durch den Aufschwung veranlasst, den das Interesse für die christlichgermanische Kunst in jenen Tagen vielerorts nahm; sie führt den Titel „Kölner Dombriefe" und erschien 1844. In seinem „christlichen Kirchenbau" sagt Kreuser, dass die grossartigste That für die Baukunst unseres Jahrhunderts der 4. September 1842 sei, an welchem der Grundstein zur Weiterführung des edelsten deutschen Werkes, des Domes von Köln, gelegt wurde, und er spricht von den Aesten, welche aus dieser That als ihrer Wurzel zahlreich aufschiessen würden. Zu diesen Aesten gehören wohl auch die Kölner Dombriefe. Schon in seiner Jugend im Jahre 1816 hatte er ein Klagelied über den Verfall des kölner Domes gesungen und veröffentlicht; um wie viel mehr hatte er dann jetzt, wo dieser Verfall ein Ende haben und den Dom weiter gebaut werden sollte, Gelegenheit, seine Stimme für die echte Kunst zu erheben! — Die Dombriefe liefern „Beiträge zur altchristlichen Kirchenbaukunst." Ihr Inhalt ist ein reicher und erhält grossen Werth durch die vielseitige Ausbeutung und geschickte Benutzung der ältesten Quellen. Was er nämlich in all seinen bezüglichen Schriften mit entschiedener Consequenz durchführte, das begann er schon in den Dombriefen: er verfocht überall mit Geist und Eifer die Lehren und Traditionen der Vorzeit. Wie die Wahrheiten der Religion und die Gebräuche der Kirche in der Tradition

von den ersten Jahrhunderten an ihre Norm haben, so soll es auch in der Kunst sein; denn diese dient ja eben dem Glauben und dem Cultus. Wie die Lehre, so ist auch die Kunst des Christenthums in ihren Hauptgesetzen unveränderlich, sie soll nur den überkommenen Schatz weiter erhalten für diejenigen, denen er überliefert werden soll. Darum muss der christliche Künstler erst die kirchliche Darstellung lernen, dann bewahren und weiter pflanzen, und wer seinen eigenen Ideen nach eigener Selbstwahl, welche die Alten Häresis, Eigenwahl nannten, folgen will, der ist nie ein katholischer, d. h. allgemeiner Künstler, ein Künstler der Gemeinschaft, vielmehr schliesst er sich selbst aus der Gemeinschaft aus, und er mag alles Grosse zusammen sein, ein allgemeines, d. h. christliches Werk wird ihm nicht gelingen. Denn der Geist der Gemeinschaft muss auch in der christlichen Kunst herrschen; die Kirche war, ist und bleibt auch in der Kunst katholisch. Das sind die Grundsätze, die er wiederholt ausspricht und begründet; und sie eben bewogen ihn zu den echten Quellen der Kunst zurückzugehen, zu der Schrift und ihren Auslegern, den Vätern. Darum fragt er nicht bei den Neueren, nicht bei dem Urenkel, wo er den Urvater um seine Geschichte fragen kann. So thut er es in all seinen Werken über Kunst, so thut er es auch in den Dombriefen.

Mit den Dombriefen sind dem Inhalte nach am nächsten verwandt seine Bücher über christlichen Kirchenbau. 1851 erschien in zwei Bänden: „Der christliche Kirchenbau: seine Geschichte, Symbolik, Bildnerei nebst Andeutungen für Neubauten“; eine zweite Auflage dieses Werkes wurde 1860 nöthig und ward bedeutend vermehrt.

In dem ersten Bande betrachtet er zunächst „die Kirche in ihren baulichen Einrichtungen“. Er geht näher ein auf den Ort und auf die Weise der christlichen Opferfeier in der ältesten Zeit des Christenthums und zeigt, dass die Gesetze der christlichen Kirchenbaukunst nicht etwa erst mit Konstantin und seinem Baumeister entstanden, sondern dass sie älter sind, weil sie an die ursprünglichen Zwecke und Einrichtungen, an den Gottesdienst der ersten Kirche nothwendig geknüpft sind, weil die christliche Architektur vorzüglich aus der Liturgie sich erklärt; und darum faselt die neuere Gelehrsamkeit so viel, weil sie vom christlichen Gottesdienste und von dem Einen Opfer der Kirche so wenig Begriffe hat. So findet er denn lange vor Konstantin in Cyprian, Tertullian und den apostolischen Satzungen den Kirchenbau auf festen Grundsätzen beruhen, von denen er im Wesentlichen, d. h. im Geiste, nicht abgewichen ist. — Dann erörtert er im Einzelnen die Namen der Kirche, ihre Gestalt, ihre Richtung, ihre hohe Lage, ihre Vorbilder: die Arche, die Stiftshütte, den Tempel Salomon's und das himmlische Jerusalem, um darauf zur Beschreibung der Kirche als eines Bauwerkes nach ihren verschiedenen Theilen überzugehen. Besonders eingehend beschäftigt er sich mit dem Hauptheile der Kirche, dem Chore, und vornehmlich dem Altare, unterlässt aber auch nicht, neben dem Innern des Gotteshauses auch die Vorhallen, die Glockenthürme mit Kreuz und Hahn, den Taufstein und die Kirchenuhren, die Kirchhöfe so wie Neben- und Aussenbauten der Kirche zu besprechen.

Ein zweiter Abschnitt enthält die „Geschichte der christlichen Baukunst von ihren ersten Anfängen bis auf unsere Tage“. Dieser Abschnitt soll geschichtliche Thatsachen in ihrem Zusammenhang vorführen und die Ergebnisse klar hinstellen, unbekümmert um jegliche Vorurtheile und gern bereit, die Belehrung der besser Gerüsteten in ihrem Felde anzunehmen. Von den Apostelzeiten angefangen, begleitet er die Architektur durch alle Jahrhunderte bis auf die neueste Zeit, von ihren ersten noch beschränkten Leistungen durch die höchste Blüthezeit im Mittelalter, wo kein Jahrzehend, ja fast kein Jahr verging, das nicht mehrere herrliche Schöpfungen aufzuweisen hätte, durch die letzten drei Jahrhunderte, wo die falsche classische Geistesrichtung sich mehr und mehr Bahn brach, bis schliesslich der Weissquast die Alleinherrschaft errang, wo kein Wort und keine That in der Kunst des sogenannten gebildeten Europa vorkommt, die nicht ganz Geist, Gestalt und Gesinnung von Frankreich trägt, — bis auf das 19. Jahrhundert, in dessen zweiten Decennium wackere Männer den Deutschen das Andenken ihrer früheren Ehren in allen Dingen, auch in Wissenschaft und Kunst, zurückriefen, wo man traurend auf die alten Dome und auf die zerbröckelnden Münster hinsah und bald auch Hand ans Werk legte, um der edlen Vorzeit theures Vermächtniss treu zu bewahren, wo endlich das eifrige Ringen der besten Geister die Hoffnung gewährt, dass die Frühlingsnebel, die nach dem Naturgesetz mit der jungen Frühlingssonne sich erhoben haben, mählich schwinden und immer heller der neue Tag der Kunst hervortreten werde. — Dieser Abschnitt bietet auf dem beschränkten Raum ein verhältnissmässig sehr reiches Material für die Geschichte der christlichen Baukunst. Für das Streben, allen wichtigen Erscheinungen möglichst gerecht zu werden, zeugt die grosse Zahl und die Verschiedenheit der dabei benutzten Quellen.

Eben so ist auch zu urtheilen Betreffs der Abhandlung „über christliche Bildnerei“, welche der zweite Band

des genannten Werkes bringt. Es führt die verschiedenen bildenden Künste, die christliche Bildnerei in Farbe, Stein, Holz, Metall, nach ihrer geschichtlichen Entwicklung so wie nach ihren Objecten vor und kommt so zu sprechen auf die Darstellungen der h. Dreieinigkeit, wobei er die Christusbilder recht ausführlich bespricht, auf die Bilder der h. Jungfrau, der Engel, der Apostel und der übrigen Heiligen und endlich auf die verschiedenen sinnbildlichen Darstellungen in der christlichen Kunst. Recht häufig hat er hier Ursache, bittere Klage zu führen über die grossen und groben Verirrungen, welche sich gerade die Bildnerei so vielfach hat zu Schulden kommen lassen, und er meint mit Recht, dass auf diesem Gebiete besonders ein belehrendes Wort leider nicht unnöthig sei. Wenn nur das belehrende Wort, das er gesprochen, nirgends auf den Weg oder unter die Dornen oder auf den Felsen fallen, sondern in recht vielen Herzen einen guten Boden finden und reichliche Frucht tragen möchte!

Während er in diesem Abschnitte die Symbole der Bildnerei zugleich mit bespricht, hat er im ersten Bande in einem besonderen Capitel die „Symbolik der Bauformen" behandelt. Die Kirche im Ganzen wie in ihren einzelnen Theilen zu deuten, ist die Aufgabe dieses Capitels; aber nicht nach eigenen Erfindungen deutet er sie, sondern er lässt, wo es immer möglich ist, die Schrift und die Kirche in ihren Vätern reden. Denn die Symbolik ist ja „ein prophetisches Band, geschlungen vom Paradiese an um heilige Patriarchen und gotterfüllte Weissager, anknüpfend an den Erlöser und sein Werk, reichend durch die ferneren Jahrhunderte bis ans Ende der Zeiten, beschattet im alten Bunde, vom Lichte beleuchtet im neuen Bunde, Gottes Wahrzeichen in seiner Verheissung und Erfüllung". Eben darum darf sie auch nur in diesem Geiste, im Geiste der h. Schrift und der Kirche bearbeitet werden. Dass aber Kreuser auf diesen Gegenstand näher eingegangen ist, ist um so dankenswerther einerseits weil die christliche Symbolik, obwohl für das Verständniss der Kunstgebilde unentbehrlich, dennoch in neuerer Zeit so selten behandelt wurde und weil sie noch so sehr der Klärung bedarf, andererseits weil man so vielfach vergessen zu haben scheint, dass wie im ganzen Christenthum so auch in der christlichen Kunst nichts ohne tiefere Bedeutung ist, vielmehr Alles und Jedes vollkommen getränkt und verwachsen ist mit der Kirche und ihrem Geiste. Seitdem das Streben nach Classicität begann, scheint alles Heidnische beachtungswerth und sinnvoll und ist es eine hohe Aufgabe, aus jeder Form eines „classischen" Werkes die versteckte Wahrheit herauszudeuteln; aber je mehr man sich mit diesen fremden Sachen beschäftigte, desto mehr sind alle Gedanken, die an Heiliges und Christliches erinneren, abhanden gekommen, desto mehr schwand die Kenntniss der eigenen Schätze und man wurde ein Fremdling im eigenen Hause. Die christliche Symbolik ist „ein Gebiet, in welchem die neuweisen Künstler und Gelehrten gar keine oder gar kleine Herren sind". „Je dichterischer die Zeiten, um so symbolischer sind sie, wie das Mittelalter; je platter und geistloser das Volk, um so abgewandter der Symbolik, wie z. B. neuere Bauten, neuere Verfassungen, neuere Weise." Darum thäte eine recht ausführliche Kunstsymbolik in echt kirchlichem Geiste unserer Zeit sehr Noth; Kreuser hat in dem genannten und in dem gleich zu erwähnenden zweiten „christlichen Kirchenbau" einen trefflichen Anfang zu einer solchen gemacht; nur bleibt zu wünschen, dass ihn der beschränkte Raum in einem grösseren Werke, wo so Vieles zu besprechen war, nicht gehindert hätte, den Gegenstand noch ausführlicher zu behandeln.

Den Schluss des „christlichen Kirchenbaues" bilden die „Andeutungen für Neubauten oder Bilderordnung für den kölner Dom". Kreuser war nämlich in den vierziger Jahren von dem Weihbischof Anton Claessen zu Köln aufgefordert, einen Vorschlag für das neue Bildwerk an den Aussenseiten des kölner Domes einzureichen. Mit Freuden folgte er dieser Aufforderung und arbeitete einen Entwurf aus, worin er die Titel- und Flachbilder über den Thürstürzen, die Standbilder an den Portalen und Nebenpfeilern, die Baldachinbilder unter den Portalwölbungen und Schlusssteinen, die oberen bedeckten und unbedeckten Giebelbilder nach einem wohldurchdachten einheitlichen Plane vorschlug. Diesen Entwurf lässt er im „Kirchenbau" fast unverändert abdrucken, um so an einem grossen Beispiele klar zu machen, wie die bildende Kunst als Zierfrau bei neuen Kirchen verfahren, von welchen Grundsätzen sie ausgehen, wie sie das Werk anordnen und durchführen soll. Er hat dabei die Hoffnung, dass die Besprechung des Dombildwerkes für Köln „ein Scherflein beitragen werde zur Wiederbelebung alten Kirchen-, Kunst- und Gottesgeistes". Und diese Hoffnung erscheint um so gegründeter, als das Bildwerk am kölner Dom eben wegen der Grossartigkeit dieses Baues ein so mannigfaltiges sein muss, dass dabei nothwendig fast alle Grundsätze zur Sprache kommen.

(Schluss folgt.)

Päpstliches Breve,

den

allgemeinen deutschen St. Cäcilien-Verein

betreffend.

Pius P. P. IX.

Ad futuram rei memoriam.

Multum ad movendos animos, atque ad pietatem excitandos sacri Concentus possunt, sollemnibus Ecclesiae Supplicationibus sociati, dummodo ita fuerint excogitati ingenio, atque elaborati industria, ut sanctitati Divinae Domus, rituumque majestati respondeant. Hac in nobilissima arte summam plerique laudem adepti sunt, quorum numeri ad augustum Templi splendorem et Ceremoniarum gravitatem exacti, quantum a profanis mollibusque Theatri modulationibus abhorrerent, tantum sevocant animos ab humanarum rerum illecebris, atque ad Coelestium rapiunt considerationem contemplationemque bonorum. At enim, quod maxime dolendum, posthabitis hisce optimis Sacrae Musices Magistris, plerisque in Templis, tam nostratibus, quam externis, quoddam Concentuum genus usurpatur, scenicis Ludibus plane dignum; merito idcirco a Canonicis sanctionibus, atque a Praedecessoribus Nostris, nec non a Nobis ipsis improbatum, proscriptum. Id animo reputantes Sacri Antistites plurium Dioecesium, quarum incolae Germanice loquuntur, salubre ac frugiferum consilium inierunt, pia quaedam sodalitia ipsis in Dioecesibus instituere, quibus a Sancta Caecilia nomen fieret, atque ad illud potissimum intenderent, ut Sacri Concentus ad Ecclesiasticas merasque normas reducerentur. Hisce Sodalitiis instar esse voluerunt Congregationem a Sancta Caecilia, quae nominatur, Almae hujus Urbis; legesque, quibus gubernarentur, has, quae sequuntur „Statuta Generalia Associationis sub titulo Sanctae Caeciliae ad musicam sacram in universis Germanicae linguae terris promovendam constitutae. I. Associatio gaudet de protectione Eminentissimi Cardinalis a Sanctissimo Patre benignissime nominandi, et respicientiae Ordinarii illarum Dioecesium, in quibus sodales inveniuntur. Associationis causas diriget Praeses Generalis, cui assistunt praesides singularium Dioecesium. Praeses Generalis juxta specialia de ejus electione statuta, et praevio assensu Eminentissimi Protectoris constituetur. Praeterea Sodales eligunt octo viros jam probatae in arte musica peritiae, qui exquirant opera musicalia digna quae in Ecclesiis Dei producantur; qui numerus usque ad viginti augeri potest. II. Ut finis associationis, nempe musicam sacram atque liturgicam secundum spiritum Ecclesiae ecclesiasticasque sanctiones exactissime observandas promovere, obtineatur, associationi curae erit: Ut 1° Cantus Gregorianus sive planus ubique excolatur, cantusque figuratus, polyphonus, quatenus legibus ecclesiasticis conformis est, sive compositiones pertinent ad aetatem vetustiorem sive recentiorem, propagetur; 2° Cantilenae sacrae a populo in quibusdam devotionibus decantari solitae eatenus tolerantur, quatenus eas leges canonicae permittunt. 3° Leges ecclesiasticae quoad adhibendum organum ceteraque toleranda instrumenta musica accurate observabuntur; 4° Quatenus in quibusdam Ecclesiis, praesertim minoribus ac ruralibus, non statim quae dicta sunt in usum deduci possunt, omnibus saltem viribus enitendum est, ut musica liturgica paulatim in meliorem statum reducatur. III. Praeses Generalis Eminentissimo Cardinali Protectori singulis annis rationem reddet de actis et profectibus associationis, et simili modo praesides Dioecesium Reverendissimo Ordinario."

Jam vero cum memorati Antistites in hanc Urbem Nostram novissime convenissent ad Oecumenicam Synodum Vaticanam, magno a Nobis opere flagitarunt ut suprascriptas Leges, Auctoritate Nostra Apostolica confirmemus. Cui petitioni Nos lubentissime annuentes, mature rem communicavimus cum VV. II. NN. S. R. E. Cardinalibus Congregationis legitimis Ecclesiae Ritibus cognoscendis praepositae, deque eorumdem VV. Fratrum sententia, memoratas Leges examinandas ponderandasque dedimus clarissimis viris e Consilio, quod vocant, cantus Gregoriani in hac Alma Urbe instituto. Quae cum ita sint, accepto praefatorum virorum voto; depue sententia supradictorum Venerabilium Fratrum, Leges, seu Statuta, de quibus habita ante mentio est, Nostris hisce Litteris inserta, et ad verbum expressa, Auctoritate Nostra Apostolica, tenore praesentium approbamus, sancimus; illisque perpetuum approbationis et sanctionis Nostrae robur adjicimus; decernentes insuper praesentes Nostras Litteras firmas, validas et efficaces existere et fore, suosque plenarios et integros effectus sortiri et obtinere, omnibusque, quibus favent, hoc futurisque temporibus plenissime suffragari, sicque in praemissis per quoscumque Judices ordinarios et delegatos etiam causarum Palatii Apostolici Auditores judicari et definiri debere, ac irritum et inane, si secus super his a quoquam quavis auctoritate scienter vel ingnoranter contigerit attentari. Non obstantibus Constitutionibus et Ordinationibus Apostolicis, ceterisque contrariis quibuscumque. Volumus autem, ut praesentium Litterarum transumptis, seu exemplis, etiam impressis, manu alicujus

Notarii publici subscriptis, et sigillo personae in ecclesiastica dignitate constitutae munitis, eadem prorsus fides adhibeatur, quae adhiberetur ipsis praesentibus, si forent exhibitae vel ostensae.

Datum Romae apud S. Petrum sub Annulo Piscatoris die XVI. Decembris MDCCCLXX. Pontificatus Nostri Anno Vigesimoquinto.

Pro Domino Card. Baracciani Clarelli.
L. S. Felix Profili Substitutus.

Concordat cum Originali.

Ratisbonae, 28. Jan. 1871.

Mich. Reger,
Vicar. in Spirit. Generalis

Uebersetzung.

Pius IX., Papst.

Zu ewigem Gedächtniss.

Mächtig werden die Gemüther ergriffen und zur Andacht erregt durch die heiligen Gesänge, welche den feierlichen Gottesdienst der Kirche begleiten, vorausgesetzt, dass dieselben in solchem Geiste erdacht und mit solcher Sorgfalt ausgeführt sind, dass sie der Heiligkeit des Hauses Gottes und der Majestät des Ritus entsprechen. In dieser überaus edlen Kunst haben nicht Wenige hohes Lob durch ihre Compositionen sich errungen, welche, angemessen der erhabenen Pracht des Gotteshauses und der ernsten Würde der Ceremonien, in dem Grade als sie von den weltlichen und weichlichen Sangweisen des Theaters sich ferne hielten auch die Gemüther von dem Reize der irdischen Dinge abziehen und zur Beachtung und Betrachtung der himmlischen Güter begeistern. Nun aber hat sich, was nicht genug bedauert werden kann, unter Beiseitsetzung dieser trefflichen Meister der heiligen Musik, in die meisten Kirchen, sowohl hier zu Lande als auch auswärts, eine Musikgattung eingedrängt, welche durchaus nur für das Spiel der Bühne geeignet und desswegen mit Recht durch die canonischen Satzungen und von Unseren Vorfahren eben so wie von Uns selbst missbilligt und verboten ist. In tiefer Erwägung dessen haben die ehrwürdigen Oberhirten mehrerer Diöcesen deutscher Zunge es für heilsam und erspriesslich erachtet, fromme Vereine, St. Cäcilien-Vereine genannt, in ihren Diöcesen einzuführen, deren Hauptaufgabe darin besteht, den Kirchengesang wieder nach wahren kirchlichen Normen einzurichten. Diese Vereine haben sich die Congregation, welche unter dem Namen der heiligen Cäcilia in dieser erhabenen Stadt besteht, zum Vorbilde genommen und für ihr Wirken und ihre Einrichtung folgende Gesetze sich angeeignet:

„Allgemeine Statuten des St. Cäcilien-Vereines zur Förderung der Kirchenmusik in allen Ländern deutscher Zunge.

I. Der Verein erfreut sich des Protectorates Sr. Eminenz des Cardinals, welchen der heilige Vater gnädigst ernennt, und der Aufsicht des Ordinarius derjenigen Diöcesen, in welcher sich Vereinsmitglieder befinden. Die Vereins-Angelegenheiten leitet ein Generalpräses, dem die Präsides der einzelnen Diöcesen zur Seite stehen. Der Generalpräses wird gemäss eines speciellen Wahl-Statuts und mit vorhergehender Zustimmung Sr. Eminenz des Cardinal-Protectors bestellt. Ferner wählen die Mitglieder acht Männer von erprobten Kenntnissen in der Tonkunst, welche die Compositionen, die der Aufführung in den Tempeln des Herrn würdig sind, prüfen; ihre Zahl kann bis zwanzig vermehrt werden.

II. Damit der Zweck des Vereines, die liturgische und kirchliche Musik nach dem Geiste der Kirche und den genauest einzuhaltenden kirchlichen Gesetzen zu fördern, erreicht werde, wird sich der Verein angelegen sein lassen: dass 1) der Gregorianische Gesang oder Choral überall gepflegt und der figurirte, polyphone Gesang, so weit er den kirchlichen Gesetzen entspricht, verbreitet werde, mögen nun die Compositionen der älteren oder neueren Zeit angehören; 2) die heiligen Gesänge, welche das Volk bei gewissen Andachten zu singen pflegt, werden so weit geduldet, als es die canonischen Gesetze gestatten; 3) die kirchlichen Gesetze in Betreff des Gebrauches der Orgel und der übrigen zulässigen Instrumente werden genau beobachtet werden; 4) wofern in gewissen Kirchen, besonders den kleineren und Landkirchen, nicht sogleich diese Bestimmungen durchgeführt werden können, ist wenigstens dahin kräftigst zu wirken, dass die liturgische Musik allmählich auf einen besseren Stand zurückgeführt werde.

III. Der Generalpräses wird Sr. Eminenz dem Cardinalprotector jährlich Bericht erstatten über das Wirken und die Fortschritte des Vereines, und in ähnlicher Weise die Diöcesan-Präsides dem hochwürdigsten Ordinarius.“

Da nun die oben erwähnten Oberhirten kürzlich in Unserer Stadt zum allgemeinen Vaticanischen Concil zusammengekommen waren, haben sie Uns dringend gebeten, wir möchten obige Statuten durch Unsere apostolische Machtvollkommenheit bestätigen. Dieser Bitte bereitwilligst entsprechend, haben Wir den Gegenstand mit Unseren ehrwürdigen Brüdern, den Cardinälen der heiligen römischen Kirche, welche der Congregation der

Riten zugetheilt sind, reiflich erwogen und gemäss dem Rathe dieser Unserer ehrwürdigen Brüder die oben erwähnten Statuten hervorragenden Männern, Mitgliedern der in Unserer Stadt eingesetzten sogenannten Commission für den Gregorianischen Gesang, zur Prüfung und Erwägung übergeben. Nachdem wir sodann das Urtheil der genannten Männer entgegengenommen haben und auf den Rath Unserer obengenannten ehrwürdigen Brüder, heissen Wir gut und bestätigen Wir kraft Unserer apostolischen Autorität mit dieser Kunde die Gesetze oder Statuten, von denen oben die Rede war und die in Unseren Schreiben wörtlich angeführt sind, und verleihen ihnen für ewige Zeiten alle Rechtsfolgen Unserer Gutheissung und Bestätigung; überdiess bestimmen Wir: es solle Unser vorliegendes Schreiben zu Recht beständig, kräftig und wirksam sein und bleiben; es solle demselben ohne Beschränkung und Verkürzung Achtung und Folge geleistet werden; es solle allen denjenigen, zu deren Gunsten es erlassen ist, jetzt und in Zukunft in seiner ganzen Ausdehnung zu Gute kommen; es solle hierüber von allen Richtern, den ordentlichen sowohl als den ausserordentlichen, auch von Auditoren des apostolischen Palastes in diesem Sinne geurtheilt und entschieden werden, und es soll Alles unwirksam und nichtig sein, was etwa von wem immer, aus welcher Machtvollkommenheit es auch sein möge, gleichviel ob mit oder ohne Wissen, hiergegen vorgenommen werden wollte. Dieser Unserer Bestimmung soll weder irgend welches apostolische Gesetz oder Gebot, noch sonst anderes, das ihr etwa entgegensteht, Abbruch thun.

Wir wollen aber, dass den Abschriften so wie den Abdrücken des vorliegenden Schreibens, welche von einem öffentlichen Notar unterzeichnet und mit dem Siegel eines kirchlichen Dignitars versehen sind, dieselbe Glaubwürdigkeit zukomme, welche dem vorliegenden Schreiben zukäme, wenn es eingereicht oder vorgezeigt würde.

Gegeben zu Rom bei St. Peter mit dem Siegel des Fischerringes, den 16. December 1870.

Für den HH. Cardinal Paracciani Clarelli
der Substitut FELIX PROFILI.

(L. S.)

Die Approbation wird ertheilt.

Regensburg, den 28. Jan. 1871.

(L. S.)

Mich. Reger, Generalvicar.

Besprechungen, Mittheilungen etc.

München. Die jüngsten Verhandlungen im hiesigen Magistrat in Betreff der sofortigen Beseitigung des von König Ludwig I. erbauten und mit schönen Frescomalereien und Statuen versehenen Isarthores, für welche sich anfänglich zwei Drittheile der Mitglieder aussprachen, haben fast in allen Schichten der Bürgerschaft wie in der noch anständigen Presse die allgemeinste Verurtheilung erfahren und die fortschrittlichen Stadtväter wurden in öffentlichen Localen vielfach mit Bezeichnungen belegt, die keineswegs dazu beitragen würden, ihre Büsten dereinst der Ruhmeshalle im Rücken des grossen Erzbildes der „Bavaria“ einzuverleiben. Diese fast einhellige Verurtheilung hat denn nun bewirkt, dass das Collegium der Gemeindebevollmächtigten fast vollzählig sich gegen den Abbruch des Isarthores aussprach und, um dem hochweisen Magistrate den Rückzug zu erleichtern, dem Beschlusse seine Zustimmung ertheilte, die Akademie der bildenden Künste bezüglich des beregten Projectes um ein Gutachten anzugehen, welches ganz gewiss gegen den Magistrat ausfallen wird. Das grosse, mit der Zeit freilich ziemlich schadhaft gewordene Frescogemälde über der Hauptfaçade des Thores nach Süden stellt den Einzug des Kaisers Ludwig des Baiern in München nach seinem glänzenden Siege über den Gegenkönig Friedrich den Schönen von Oesterreich 1322 bei Ampfing und Mühldorf dar, und die Front des innern Thores trägt ein gut erhaltenes, prachtvoll gemaltes Kreuzbild von Neher. An solchen Dingen kann freilich der Alles nivelliren wollende Fortschritt keine Freude mehr haben, obwohl man meinen sollte, dass Männer, welche die Angelegenheiten der als Kunststadt, man kann sagen, in der ganzen Welt berühmten baierischen Residenz in die Hand zu bekommen so grosse Mühe sich gaben, wenigstens auch einen Anflug von Kunstsinn sich erworben haben müssten, der sie in der Besprechung und Behandlung solcher Gegenstände zur äussersten Behutsamkeit veranlassen sollte. Allein König Ludwig I. hat schon als Kronprinz über derlei Menschen das treffende Urtheil gefällt, indem er sagte: „Diese Menschen ruhen nicht, bis Alles so leer und flach ist, wie ihre eigenen Köpfe.“

Bemerkung.

Alle auf das Organ bezüglichen Briefe und Sendungen möge man an den Redacteur und Herausgeber des Organs, Herrn Dr. van Endert, Köln (Apostelnkloster 25), adressiren.

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst
herausgegeben und redigirt von
Fr. van Endert in Cöln.
Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 7. — Köln, 1. April. 1871. — XXI. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Johann Peter Kreuser.

(Schluss.)

Dasselbe Object, wie die so eben besprochene Schrift, hat Kreuser's neuestes Werk, welches zwei Bände umfasst, die 1868 und 1869 erschienen, und den Titel führt: „Wiederum christlicher Kirchenbau." Dieses Werk beantwortet in vier Vorlesungen folgende Fragen: 1. „Wer baute Dome und Kirchen seit dem Beginne des Christenthums, bevor die jetzige Baumeisterschaft und Baustümperschaft sich entwickelte?" 2. „Wie spricht das alte ursprüngliche Kirchenbaugesetz, das wie das Christenthum seinem Wesen nach unveränderlich ist?" Diese Frage führt uns zur 3., „die keine andere ist, als eine symbolische. Sie ist und hat den Schlüssel David's, von welchem die Offenbarung Johannis spricht, und ist die unerschöpfliche Schatzkammer, aus welcher die Vorzeit allen geistigen Bedarf holte". 4. „Wie lautet am kölner Dome und selbstverständlich an allen grösseren Münstern das ausstattende Baugesetz? Ist es schon niedergeschrieben und für den Kundigen zu lesen? Und wenn dem wirklich so ist, wie ist denn alles, was noch zur vollendeten Ausstattung gehört, in Standbildern, Malereien, Flachbildern, Baldachinen, Thürmen, gebrannten Fenstern, kurz, in allem Grössten und Kleinsten, dem ursprünglichen Geiste gehorsam zu Ende zu führen, damit der Bau gleich uns selbst eine Einheit in Christo und seiner Kirche werde?" — Demgemäss bezeichnet er selbst als den Gegenstand dieser Vorlesungen: „Geschichte der Baukunst", „apostolische Baugesetze", „Symbolik", „Ausstattung von Kirchen mit Bezug auf den kölner Dom". Wenn wir noch hinzufügen, dass er die erste Frage an der Hand der Geschichte beantwortet und eben aus geschichtlichen Thatsachen nachzuweisen sucht, dass die Kirche selbst ihre Gotteshäuser sich erbaut habe, dass ihre Diener, die Bischöfe und Priester, fast immer die obersten Leiter des Baues gewesen seien, so zeigen schon diese kurzen Andeutungen, dass dieses Werk seinen wesentlichen Inhalt mit dem vorher erwähnten gemein hat. Ja, selbst die im zweiten „christlichen Kirchenbau" in Zusätzen behandelten Gegenstände: Basilika, Geschichte des Altars und Taufhaus, waren schon im ersten zur Sprache gekommen. Aber dennoch sind beide Werke so sehr verschieden, dass sie mit grossem Nutzen neben einander gelesen und studirt werden können. Schon in der Behandlungsweise unterscheiden sich beide: während er in dem ersten „Kirchenbau" für alle Behauptungen und Regeln reichliche Belege bringt, war solches in dem neuen Werke nicht mehr nöthig, vielmehr genügte es, auf jene nur stillschweigend hinzudeuten. Dadurch gewinnt die Darstellung an Einfachheit und Klarheit und wird das Eingehen auf das eigentliche Thema erleichtert, da die Menge der Beweisstellen nicht die Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt. Wo es ihm aber nützlich scheint, da lässt er andere Zeugen reden, als in dem früheren Werke. So wird denn, wie er selbst sagt, die schon gedruckte Gelehrsamkeit bei Seite gelassen; denn es bleibt ohnehin neue Gelehrsamkeit genug übrig, die dennoch immer unvollständig bleibt, denn für Vollständigkeit ist auch das längste Leben zu kurz. So dient der zweite „Kirchenbau" in vielen Puncten auch zur Ergänzung und Vervollständigung des ersten; nirgends aber ist eine Aenderung seiner Meinung eingetreten; vielmehr sind überall die-

selben Grundsätze, dieselben Ideen, welche das Ganze wie das Einzelne tragen und durchdringen. Sind diese Grundsätze und diese Ideen doch, wie er selbst so oft betont, aus dem Geiste der Schrift und Tradition geschöpft und wie diese selbst unabänderlich. Es ist, wenn wir uns eines Vergleiches bedienen sollen, es ist mit diesen beiden Werken wie mit zwei Kirchen, speciel wie mit zwei gothischen Münstern: wie sehr sie sich auch gleichen, dennoch sind sie verschieden. Beide enthalten dieselben wesentlichen Theile, beide sind nach denselben Gesetzen construirt und ausgeschmückt: aber doch besitzt jedes seine Eigenthümlichkeiten und bietet jedes andere Schönheiten, und wer das eine gesehen hat, wird auch aus dem Anblicke des zweiten noch recht wohl geistige Hebung und Belehrung schöpfen, wenn auch nicht so viele neue Gedanken bei diesem Anblicke in ihm geweckt werden, als bei dem des ersten.

Sehen wir aber bei dem zweiten Werke auf die sprachliche Form und Behandlungsweise, so gähnt uns, ähnlich den abenteuerlichen neckischen, ungeheuerlichen Gestalten an den Firsten unserer Dome, manche Marotte, manche kühn geschwungene und verdrehte Wunderlichkeit entgegen. Man merkt vielfach, wie es bei zunehmendem Alter wohl zu geschehen pflegt, dass ein ehrlich gemeinter Grobianismus zur süssen Lebensgewohnheit wird, dass das Poltern und Schelten, keineswegs aus bösem Herzen stammend, sondern eine Zugabe des streitgerüsteten Mannes, als angenehme Motion zum Wechsel im einförmigen Dasein geübt wird.' Wer diese grundehrliche, deutsche Natur, die keinem Kinde ein Haar krümmen konnte, nicht aus näherem Verkehre gekannt hat, der möchte aus der letzteren Schrift auf ein schwarzgallichtes, bissiges Temperament schliessen, das von Tücke und unmoralischem Zorn nicht frei gewesen. Hörte man solche Ausfälle aus seinem Munde (meistens waren sie, weil Kreuser beim Sprechen anstiess, von einem gelinden Sprühregen begleitet), dann kam man über ein gutmüthiges Lächeln und Achselzucken nicht hinaus und man nahm es als kleine Schwäche des gelehrten und kernhaften Mannes hin, dass er mit seinen Wortspielen und derben Einfällen in etwa coquettirte, wie manchmal Gelehrte mit einer alten, verschabten Kopfbedeckung, die aus einem Decennium ins andere hineinragt. Allerdings wird der Leser im letzten Werke durch jenes bunte pêle-mêle der polemischen Auslassungen, der witzigen Nebenbeziehungen, der komischen Herzerleichterungen, der anekdotenhaften Reflexionen in unangenehmer Weise hin- und hergezerrt; der Genuss an den guten Gedanken und beherzigenswerthen Winken wird verkümmert und getrübt; das Buch ermüdet. Selten hat Kreuser in alten Tagen den Spruch Goethe's: „In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister!“ auf sich angewendet; er schüttete das Gelernte und Gedachte so aus dem Füllhorn, manchmal in genialer Unordnung; die hin- und herschwankende *confabulatio*, die bei der mündlichen, persönlichen Unterredung pikanten Reiz hat, übertrug Kreuser auf die Buchform; darum ist das System nicht fein gefügt und ausgearbeitet; es fehlt die Strenge und Nüchternheit der Darstellung; und ein überschäumender Subjectivismus, dessen wir zur Erhaltung unserer eigenen Individualität uns erwehren müssen, lässt uns das Buch: „Wiederum Kirchenbau“, manchmal missvergnügt aus der Hand legen.

Nicht so bedeutend wie die genannten sind Kreuser's übrige Kunstschriften, aber doch immer noch wichtig und lehrreich genug, um hier eine kurze Erwähnung zu finden. Zuerst ist zu nennen das 1844 in erster und zehn Jahre später in zweiter Auflage erschienene „heilige Messopfer“. Schon als „geschichtliche Erklärung“ der Liturgie verdiente es hier beachtet zu werden, noch mehr aber wegen der in den Vorbemerkungen und Zugaben enthaltenen Abschnitte über die Baueinrichtung der ersten Kirche, über den Altar, die Martyrer und das Ciborium, den Altar- und Kirchenschmuck, über die Einweihungscermonieen der Kirchen, über Bilder, Kirchenthurm, Kirchenhahn und Glocken.

„Die Maler-Brüder, eine neuere Künstlergeschichte“, schrieb Kreuser 1861, und bald darauf folgte das „Bildnerbuch, als Leitfaden für Kunstschulen, Künstler, geistliche und weltliche Kunstfreunde zur Wiederauffrischung altchristlicher Legende“. Er selbst bezeichnet dieses Werk, welches er dem Maler Deger gewidmet hat, nur als einen Versuch; aber es ist mehr als ein blosser Versuch, es ist ein recht nützliches, zweckmässiges Buch und wird manchem Künstler gute Dienste leisten. Der Zweck, warum er es schrieb, war der, der Klage der Künstler, dass sie in vielen Fällen nichts hätten, um sich Raths zu erholen, in etwa abzuhelfen, Der Künstler wünscht eben von den lieben Heiligen, und zwar von den gewöhnlichen, so viel zu wissen, als für die Abbildung nothwendig ist; und dieses will der Verfasser dem Künstler so wie den Kunstfreunden und allen, welche bei den Bildern interessirt sind, in möglichst kurzer Ausführung bieten. „Die Anordnung des Ganzen ist folgende: An der Spitze stehen sieben kurze Grundsätze, daran schliessen sich einige Vorbemerkungen „zum Nachschlagen und Vordenken“. Dann behandelt er zunächst die Darstellungen der h. Dreifaltigkeit, der allerseligsten Jungfrau, der h. Engel und der Teufel, und darauf bespricht er eine sehr grosse

Zahl von Heiligen in alphabetischer Ordnung, wobei er jedoch die Apostel, Evangelisten, Nothhelfer, Propheten und die h. drei Könige unter Collectiv-Artikeln zusammenstellt. Von den einzelnen Heiligen erzählt er das Hauptsächlichste aus ihrem Leben, namentlich das für die Abbildungen Bedeutsame, und bespricht die Art und Weise, wie sie dargestellt zu werden pflegen. So verbindet das Buch seinem Zwecke entsprechend das biographische Element mit dem ikonographischen. Die Anordnung nach dem Alphabete erleichtert dem Künstler das nothwendige Nachschlagen.

Noch ist das „Dreikönigenbuch" zu erwähnen. Es wurde veranlasst durch die im Jahre 1864 Statt gehabte 700jährige Jubelfeier der Uebertragung der Leiber der h. Dreikönige nach Köln und war als Festgabe bestimmt. Dasselbe verbreitet sich zunächst über den alten kölner Dom und die Reliquienverehrung im Allgemeinen und geht dann näher ein sowohl auf die Geschichte der h. drei Könige und ihrer Reliquien als auch auf die Geschichte des Dreikönigen-Münsters, des Domes von Köln.. Von den drei Königen erzählt Kreuser mit Vorliebe die mittelalterlichen Sagen und die mündlichen Ueberlieferungen, welche er noch im Anfange dieses Jahrhunderts selber gehört hat. Am Schlusse des Buches erörtert er die künftige Stelle des Dreikönigenkastens, ein Punct, der auch im zweiten „Kirchenbau" zur Sprache kommt.

Ausser den genannten Schriften lieferte der unermüdlich thätige kölner Professor Beiträge in verschiedenen Zeitschriften, welche wir hier nicht alle aufzählen können; auf seine Beiträge im „Organ" braucht ja ohnehin an dieser Stelle nicht aufmerksam gemacht zu werden. Die neusten Aufsätze enthält das „Chilianeum" von 1869, das leider nach einjährigem Bestande wieder eingegangen ist.

Wenn wir nun zurückblicken auf Kreuser's literarische Thätigkeit, so zeigt schon die blosse Aufzählung seiner Schriften, wie reich und umfassend das Wissen eines Mannes gewesen sein muss, der über so verschiedene Gegenstände Abhandlungen — und wir müssen hinzufügen: gründliche Abhandlungen schreiben konnte. Noch mehr überzeugt von der Grösse und Allseitigkeit seiner Kenntnisse die Lecture seiner Schriften oder auch der einen oder anderen derselben, das nähere Eingehen auf den Inhalt im Einzelnen. Denn jedes seiner Werke — wir meinen die kunsthistorischen — bietet mehr als der Titel anzeigt. Bisweilen verbreitet sich der Verfasser in Vorbemerkungen und Zugaben über einschlägige Puncte; sehr häufig geht er, wo sich bei Abhandlung seines Gegenstandes eine Gelegenheit bietet, auf naheliegende Materien ein und bespricht so die verschiedenartigsten Objecte aus dem Gebiete der Wissenschaft und Kunst, der Religion wie der Politik. Daher würde auch einer, der diese Schriften nicht des Kunst-Interesses wegen lesen wollte, dennoch mancherlei Belehrungen aus der Lecture schöpfen können. Besonders gilt dies von dem „christlichen Kirchenbau"; derselbe birgt eine grosse Fülle des Wissenswerthen und bringt eine Menge interessanter Einzelheiten, so dass er nicht genug zum Studium empfohlen werden kann. Kreuser offenbart, obwohl er Laie war, eine so umfassende Kenntniss der Kirchenväter, wie sie bei vielen Theologen nicht zu finden ist; und im „heiligen Messopfer" behandelt er dieses wichtige theologische Thema mit einer Gründlichkeit, die einem Geistlichen alle Ehre machen würde. Dazu kommen seine sehr ins Einzelne gehenden geschichtlichen Kenntnisse; und was seine classische Bildung angeht, so konnte er sich rühmen, nicht den einen oder anderen, sondern sämmtliche Schriftsteller der alten Griechen und Römer gelesen zu haben. Kurz, Alles legt lautes Zeugniss dafür ab, dass Kreuser ein reichbegabter Mann von gediegener classischer, historischer, theologischer und künstlerischer Bildung war.

Kreuser war aber nicht bloss literarisch thätig, sondern suchte auch anderweitig für die wahren Kunst-Interessen zu wirken; wohl konnte er nicht mit eigener Hand Kunstwerke bilden, aber er konnte andere Hände in Bewegung setzen, und wo es ihm möglich war, da suchte er künstlerische Arbeiten im Geiste der Kirche zu veranlassen und zu fördern. An den Berathungen über den Weiterbau und die Ausschmückung des kölner Domes nahm er regen Antheil. Dass er von Weihbischof Claessen aufgefordert wurde, seine Meinung Betreffs des äusseren Bildwerkes am Dome abzugeben, ist schon erwähnt; und sein Vorschlag fand vor zwei anderen Plänen, die auch zur selben Zeit eingereicht wurden und wovon der erste von Sulpiz Boisserée war, Beachtung. Der Baumeister Zwirner, unter dem der Weiterbau des Domes in Angriff genommen ward, schenkte Kreuser sein besonderes Wohlwollen und führte manches nach seinem Vorschlag aus, so dass Holland in seiner „Geschichte der deutschen Literatur" Kreuser den Famulus von Zwirner nennt, eine Benennung, die Kreuser sich zur Ehre anrechnet, „wenn das Wort wahr wäre".

Kreuser besuchte fleissig die General-Versammlungen der katholischen Vereine Deutschlands und hat auf denselben sowohl öffentlich als auch in den geschlossenen Sitzungen der Section für christliche Kunst der Kunstweise der Väter oft das Wort geredet, und was er sprach, das waren Worte voll Geist und Leben, die

nicht unfruchtbar bleiben konnten. Auch in den Jahren 1856 und 1857, wo die Section für Kunst getrennte Zusammenkünfte hielt, auf den General-Versammlungen des kirchlichen Kunst-Vereins für Deutschland zu Köln und Regensburg nämlich, hat Kreuser und sein begeisterndes Wort nicht gefehlt. Bei Gelegenheit der Regensburger Versammlung hielt Kreuser eine anregende Ansprache an die Frauen und Jungfrauen dieser Stadt und veranlasste dadurch die Bildung des regensburger Paramenten-Vereines, dessen treffliche Leistungen schon kurze Zeit nachher Canonicus Fr. Bock in dem ersten Bande seiner „Geschichte der liturgischen Gewänder" rühmend anerkennt. Einer ähnlichen Aufforderung und Ansprache des Professors aus Köln verdankt auch der prachtvolle Liborius-Teppich, der von den Frauen und Jungfrauen der Diöcese Paderborn in grösster Formenfülle für die Stufen des Hochaltars im dortigen Dome angefertigt wurde, seine Entstehung. Daher konnte Niedermayer schon 1864 in seinen „Skizzen und Bildern von den Katholiken-Versammlungen in Belgien und Deutschland", betitelt „Mecheln und Würzburg", schreiben, dass man den Namen Paramenten-Verein nicht auf die Zunge nehmen könne, ohne an Kreuser in Köln zu denken. „Hatte Kreuser", so heisst es dort weiter, „in einer Stadt eine Rede gehalten, so war auch der Paramenten-Verein so gut wie fix und fertig; er eroberte wie im Sturm, und das waren nicht Kolophoniumsblitze des Augenblickes, er wusste auf die Dauer zu zünden." Und Bock sagt in dem eben erwähnten Werke also: „Dass die Stickkunst für höhere kirchliche Zwecke in neuester Zeit auch in weiteren Kreisen eine Lieblingsbeschäftigung edler Frauen und Jungfrauen zu werden anfängt, ist zum grossen Theile auch den Bemühungen eines Mannes zu danken, der, ein anderer „„Frauenlob"" des 19. Jahrhunderts, durch Wort und Schrift bei jeder Veranlassung darauf hinzuweisen nicht unterlässt, zu welchem Ansehen und zu welcher Würde im Christenthum das Frauengeschlecht erhoben wurde und wie das Mittelalter, diesen Vorrang edler Frauen anerkennend, den kunstgeschickten weiblichen Händen vorzugsweise den Schmuck der Altäre und die kunstgerechte Ausstattung der priesterlichen Gewänder übertragen habe."

Auf den General-Versammlungen hat Kreuser Manche erfreut durch seinen nie zu erschöpfenden Witz und durch seine glückliche Improvisationsgabe; dass er dem verwegensten Knittelversmacher jeden Augenblick Trotz zu bieten vermochte, hat er in Regensburg, Köln, Salzburg und öfters bewiesen, und noch auf der Katholiken-Versammlung zu Bamberg im Jahre 1868 improvisirte er beim Festmahle einen inhaltreichen Toast in mehr als hundert Versen. Was Kreuser sprach, es trug alles einen ausgeprägten, markirten Charakter, war klar und bezeichnend und nebenbei gewürzt mit Humor und Polemik, und eben desshalb prägte es sich so tief in die Herzen ein. Wer ihn einmal gehört hat — sei es bei seinen Reden, sei es bei anderweitigen Vorträgen, wie er sie zu halten mehrfach Veranlassung nahm, z. B. sprach er gegen Ende der fünfziger Jahre zu Köln in öffentlichen Vorträgen „über die Kunst der Dome" — wer ihn einmal gehört hat, der vergisst ihn nicht leicht, und die Besucher der General-Versammlungen werden sich noch lebhaft des greisen kölner Professors erinnern. „Wir kennen ihn alle", schreibt Niedermayer in seinem „Mecheln und Würzburg", — „Kreuser, den alten prächtigen Kreuser mit dem schneeweissen Hauptbaar, mit der gewaltigen Dose, voll des sprudelnden Witzes und des köstlichsten Humors, wir kennen ihn alle in ganz Deutschland, denn er fehlte bis 1861 auf keiner General-Versammlung; seit der münchener Versammlung aber erscheint er nicht mehr, er war nicht in Aachen, nicht in Frankfurt und nicht in Würzburg[1]), — weiss ich es warum? Schwer ist die Kunst, sich kurz zu fassen, und das gilt für die meisten Redner aus den Rheinlanden; aber die Süddeutschen haben den alten Kreuser immer gern gehört, insbesondere die Frauen. Wusste er doch die Würde der deutschen Frauen und zumal der deutschen Jungfrauen so eindringend und so unübertrefflich zu schildern, dass ihn sein Freund Herr v. Bock den Frauenlob des 19. Jahrhunderts genannt hat..... Kreuser ist einer der belesensten Männer Deutschlands und hat zum Verständniss der christlichen Kunst in der Gegenwart sehr viel beigetragen. Es sind nun (nämlich 1864) zwanzig Jahre, dass seine Kölner Dombriefe erschienen; seit zwölf Jahre wird sein Christlicher Kirchenbau studirt. Fehlt auch seinem Stil die Harmonie und Eurhythmie, so wird doch jeder aus der Lectüre der Kreuser'schen Werke reichen Gewinn ziehen."

Warum Kreuser wieder und wieder seine Stimme in Wort und Schrift für die Kunst unserer Väter erhob und warum besonders er überall so „unverblümt" spricht, sagt er selbst in dem Werke „Wiederum christlicher Kirchenbau". Einerseits spornte ihn nämlich „das kölnische Sion, der berühmte Dom"; andererseits that er es darum, „weil die Christlichkeit so weit gekommen ist, sich als Partei (allgemeine Wahrheit und Partei!) anzusehen, und ein christlicher Mann nicht so feige sein darf, aus dem Weltkampfe der Gottlosigkeit sich zurückzuziehen."

Noch hätten wir Einiges über Kreuser's Kunstan-

1) Zu Bamberg 1868 erschien er wieder; Niedermayer schrieb 1864.

schauungen beizufügen. Sein Standpunct im Allgemeinen ist im Vorigen schon gekennzeichnet. Es wurde bemerkt, wie er in steter Consequenz auf die Tradition verweist. „Künstler, folge in deinem Gestalten der h. Schrift, wo diese dich verlässt, der Ueberlieferung, d. i. Legende der h. Kirche", so lautet der dritte der sieben Grundsätze in seinem „Bildnerbuch". Und der zweite Grundsatz sagt: „Das Christenthum ist eine Thatsache seit Christus und seinen Heiligen, und an den Vorvätern kann der Nachkomme nichts ändern. Christus beruht auf dem alten Bunde, brachte den neuen für die Lehre, auch für die Kunst. Bringst du, Künstler, also Neues, was von dir, nicht vom Heilande ausgeht, so bist du auf dem Irrwege, ein Kind deiner Besonderheit, aber nicht der allgemeinen Gemeinschaft, d. h. der Kirche." Und wie die Einheit und Gemeinsamkeit der katholischen Kirche auf dem Princip der Tradition und der Autorität beruht, und wie gerade durch das Verlassen dieses Princips der Protestantismus in so viele Secten sich spaltete, weil Jeder seinem eigenen Geiste folgte: so ist es auch in der Kunst; auch in ihr muss der Geist der Einheit und Gemeinschaft herrschen, der Alle unter sich und mit der christlichen Vorzeit verbindet. Nur so kann es im Christenthum eine wahre Kunst geben. Eben das aber ist in den letzten Jahrhunderten, wo das Princip des Protestantismus — nicht das Princip der echten Freiheit, sondern der Laune und Willkür — auch auf dem Gebiete der Kunst eine grosse Herrschaft sich verschaffte, leider nur zu sehr vergessen worden. „Wer in den öffentlichen Zuständen, Künsten und Wissenschaften nicht menschliches Einzelwerk, sondern Gottes Fügung und höheres Walten erkennt", schreibt er im „Kirchenbau", „kennt auch die Krankheit unserer Zeit, welcher gerade derjenige Geist mangelt, der, um mit dem Kirchenliede zu sprechen, unter der Verschiedenheit der Sprachen die Völker in der Einheit des Glaubens einst zusammenscharte. Jedermann will jetzt von Geist übersprudeln in That, Wort, Schrift, aber nur von eigenem Geiste, und die Geisteseigenthümlichen überbieten einander, zerfallen aus einander und verlachen sich gegenseitig als geheime Dummköpfe. Denn der gemeinschaftliche Geist, der verbündende welterbauende, wird gehasst, weil er eben den vereinzelnden Dunkelgeist nicht zulässt. Mit dem Geiste der Gemeinschaft ging auch die Welt und die Wissenschaft der Gemeinschaft verloren. Auch bei der Baukunst ist es so recht klar, wie ihre Wissenschaft die lebendige Gemeinschaft verloren hat und auf Hoch- und Kleinschulen von Einzelnen eben nur Einzelwerk meistens als Brod-, selten als Geisteswerk getrieben wird. Wie ganz anders im Mittelalter, das in Wirklichkeit geistige Allgemeinden (Universitäten) wollte und hatte, so wie auch in den Klöstern Künste, Wissenschaften und alle geistigen Richtungen zusammenwohnten und Wissen und Können, Sinnen und Ueben in demselben Zellen- und Mauerringe hauseten und leicht einander unterstützten und ergänzten. Diese schöne Welt ist zerschlagen."

Auch das so eben genannte Gesetz der Autorität hebt er öfters hervor, indem er darauf hinweist, wie in den früheren Zeiten die Kirche selbst den Bau ihrer Gotteshäuser in die Hand nahm, da sie immer am besten weiss, was sie selbst nöthig hat. Darum befürwortet er das bischöfliche Bildergenehmigungsrecht; erinnert an den Ausspruch der zweiten Kirchen-Versammlung von Ephesus, dass der Maler kein Herr, sondern ein Knecht der Lehre und Gelehrsamkeit sei und diesen nur seine Hand zu leihen habe; erwähnt die Verordnung des Concils von Trient, welches den Bischöfen ihre Pflicht einschärft, die Bilder zu überwachen und Ungeeignetes nicht in die Kirchen einzulassen, und ermahnt demgemäss den Künstler, wohl zu bedenken, dass die Geistlichkeit und namentlich der Bischof seine Bilder in der Kirche zulassen, aber auch wegweisen könne. Er selbst ist dieser so oft von ihm auch in Kunstsachen geforderten Unterwerfung unter das Urtheil der Kirche in so fern nachgekommen, als er so wohl das „heilige Messopfer" als auch die beiden Werke über den „Kirchenbau" zur oberhirtlichen Genehmigung einsandte, welche ihm auch bereitwilligst ertheilt wurde.

Kreuser spricht mit Vorliebe von der christlichen Symbolik, und er hat aus ihrem Gebiete in engem Rahmen Vieles bündig zusammengestellt. Auch hier geht er, wie überall, auf Schrift und Kirchenväter zurück und entwickelt Alles in ihrem Geiste, was für diesen Fall um so leichter war, als die Schrift selbst so viele Typen und Sinnbilder enthält und eben diese von der ersten christlichen Kunst so reichlich verwerthet wurden. Die Symbolik ist ihm „ein Baum- und Blumengarten mit Beeten und Kreuzwegen", und er ergeht sich gern in diesem schönen Garten. Aber es schmerzt ihn, dass dieser Garten, in welchem „früher jeder Christ, gross und klein, Fürst und Bettler, Künstler und Nichtkünstler, mehr oder minder heimisch waren", dessen „Beete und Kreuzwege allbekannt und allbeliebt waren", jetzt so wenig gekannt und so wenig besucht wird. „Zwar steht kein Cherub mehr vor dem Thore, den Eingang zu wehren; aber die christliche Kunst unserer Tage verschmäht den Eintritt und hält sich für zu vornehm, Christenthum, zumal altgläubiges, zu treiben, obgleich sie sich christlicher Staat benennt."

Dass Kreuser das Mittelalter hoch schätzte, erhellt schon aus dem Erwähnten. War es doch auch eben die Zeit der Einheit und der Geistesgemeinschaft, die Zeit, wo man nach Gesetzen und nicht nach Willkür arbeitete, die Zeit, welche die grössten Kunstwerke schuf, so dass unsere Tage zufrieden sein müssen, wenn sie nur etwas Aehnliches hervorbringen können. Darum musste er auch jene Richtung verurtheilen, welche dieser mittelalterlichen Christlichkeit und Geistigkeit entgegenwirkte und sie allmählich verdrängte. Im 16. Jahrhundert wurde „das einheitliche Christenthum zerschlagen und mit ihm seine Kunst. Mitgebrochen im Zwiespalte wurden das deutsche Reich, des Volkes Freiheit, Friede, Glück, mitgebrochen die Städte, an deren Stelle jetzt Einzelherren Bedeutung erhielten, mitgebrochen die Münster und die Rolande.“ Und weiter heisst es über die Folgen des Jahres 1517 für die Kunst: „Mit dem Bruche der alten Kirchen-Einheit war auch die Geistes-Einheit und Gemeinschaft gebrochen, mit ihr die Kunstseele, die eben in der Religion ruht. Die Neugläubigkeit konnte die Münster, Heiligenbilder, Malereien, Gedanken, Sinnbilder, Darstellungen, Erbauungen der Altgläubigkeit und wollte sie nicht mehr gebrauchen; sie änderte, warf um, zerstörte, vernichtete, und wo man Kirchen stürmt, plündert, bricht, niederreisst, da ist wahrlich für die Baukunst keine gute Zeit. Zwar hätte man eine neugläubige Kunst schaffen können, allein da gerade der reine Gedanke ohne Hülle, die Verehrung Gottes im sogenannten Geiste ohne Körper, das Wesen ohne Form erstrebt wurde, so musste die Kunst zu Grunde gehen; denn was kann die Kunst? Nichts anders, als den höchsten Gedanken einen Leib geben, so wie auch der Mensch und seine Seele nur an dem Körper in die Erscheinung treten kann. Da nun aber das Kunstbedürfniss dem Menschen einmal eingeboren ist, so wandte sich die Neugläubigkeit zur neuen italienischen Kunst, die keinem Theile anstössig war; denn sie hatte vom Christenthum gerade so viel an sich, als die sieben fetten Kühe, welche Pharao im Traume sah, von essbarem Fleische.“

Diese neuere italienische Kunst ist es denn auch, welche er wieder und wieder verurtheilt. Durch sie war der Gemeingeist der christlichen Gemeinschaft in Italien schon geschwunden, wäre auch die Kirchenneuerung nicht dazu gekommen. Er schildert treffend das erste Auftauchen dieser Kunst wie überhaupt der ganzen neuheidnischen oder „classischen“ Richtung in Wissenschaft und Kunst, führt aus, wie man früher die heidnischen Schriftsteller in christlicher Gesinnung studirt hatte, um sie für christliche Zwecke zu benutzen, wie man aber besonders im 15. Jahrhundert anfing, „die Heiden um des Heidengeistes willen zu erforschen“, und wie man allmählich Behagen daran fand,“ und wie endlich bei Vielen der heidnische über den christlichen Geist siegte. Diese neue Richtung wollte „für Wissen und Kunst einen neuen Grund schaffen, vergass aber das Wort des Apostels, dass für Christen der ewige Grund gelegt ist, nämlich Jesus Christus. Der Herrgott der Welt wurde jetzt reines ciceronisches Latein und Griechisch, und um dessentwillen übersetzte ein Paulus Cortesius, Bembo und Genossen das Christenthum ins Heidenthum, und Venedig zahlte grosse Summen für jeden Vers eines Sinngedichtes auf die edle Stadt, das die Bewohner dieser Stadt nicht einmal verstanden; ... ja, den Gelehrten ward ihr eigener ehrlicher Name zum Ekel, wenn sie ihn nicht ins Griechische übersetzten.“ Man wollte überall heidnisch, hellenisch, römisch sein; doch das ging nicht, denn man lebte einmal in der christlichen Zeitrechnung und entstammte anderen Völkern. Daher der Zwiespalt, der sich durch diese Richtung hindurchzieht. Den christlichen Geist hatte sie verlassen, über Bord geworfen, den Geist des Heidenthums kannte sie nicht und kennt ihn noch nicht und konnte desshalb diesen Geist ihren Gebilden nicht einhauchen; darum sind dieselben geistlos, nur äusserlich zeigen sie antike Formen. „Das Spiel mit Formen beginnt erst, wo der Geist ausgegangen ist, und die Form soll dann den Geist ersetzen und die innere Armuth verbergen, wie man in der Dichtung bei den griechelnden Alexandreiern und bei unseren verrückerten Nachbetern, in der Bildhauerei und Malerei während der römischen Kaiserzeit und unserer hohlen Aufgeklärtheit und überall sieht. Wer nichts ist durch Geist, will etwas s c h e i n e n durch Form, das ist die Welt- und Kunstgeschichte.“ Die christliche Baukunst sank im 15. Jahrhundert „aus keinem anderen Grunde, als weil der christliche G e i s t sank, die Kunst von ihrer Mutter, der Religion, sich ablöste und ganz verweltlichte, weil der Maassstab nicht mehr für die Messung Jerusalems, d. i. des Heiligen, galt, sondern Babels, d. i. der wüsten Sinnlichkeit“. An einer anderen Stelle heisst es: „Das ist gerade der Charakter der neueren Kunst, dass sie kein g e i s t i g Band in sich hat, wie keinen Gott und keinen Glauben, dass sie äusserlich ist ohne Inneres, Einzelwerk und Einzelwillkür ohne Gemeinschaft und Erhebung.“ So lief denn die ganze Nachahmung der Alten auf rein Aeusserliches aus, auf „Zahlen und Maasse, Säulenordnungen und Säulen mit einer grossen Säulensturmhaube, einer Kuppel“, alles „ohne inneren Geist und Nothwendigkeit“. Es genügte „jeder alterthümliche Stein, Stumpf und Rumpf, selbst wenn seine Bedeutung

Altar-Kreuz
im
Dome zu Linz.

Entw. v. Vincenz Statz

Rh. Zoll.

gez. v. Franz Statz.

Adolph Wallraf lith. Cöln

nicht zu errathen war, um bewundert, erklärt, bemuthmaasst und besprochen zu werden, natürlich nicht von der geistigen, sondern bloss von der sinnlichen Aussenseite. . . . . Man maass die äusserlichen Verhältnisse der Säulenordnungen, erörterte Gestell, Schaft, Knauf, Gebälk, Dicke, Verjüngung, Höhe und Tiefe und meinte, die altheidnische Baukunst wiederhergestellt zu haben, obgleich man, leise gesagt, noch jetzt keine Ahnung davon hat. . . . . Denn mit dem Säulenwerk ist doch entsetzlich wenig gesagt, und zwar nicht mehr, als dass der Bauer seinen Schoppenbalken stippen muss, wenn ihm der Bettel nicht über dem Kopfe zusammenstürzen soll. Also von Geist kann hier nicht die Rede sein, denn die Kunst ward Handwerk und die Begeisterung gab der — Maassstock." Beispielsweise sei auf die Anwendung der Kuppel in der christlichen Kunst verwiesen, um zu zeigen, wie man die Form oft herübernahm, wo sie doch dem Geiste nach nicht passte. In Aegypten und Palästina mochte die Kuppel zum Schutz gegen die glühende Sonne Bedürfniss sein, und „will ein hoher Herr aus der Höhe seines Palastes die Gegend überschauen, was am Ende doch mühsam ist, wer hätte was einzuwenden?" Aber passt sie darum für unsere Kirchen? Doch das Alterthum hat sie, da darf auch die classische Zeit nicht nachstehen. Und seitdem Michel Angelo seine Kuppel in die Luft baute, wurde „das Kuppelwesen ein solcher Liebling der neuen aufgeklärten Baukunst, dass ohne Kuppel bei den Baumeistern für gleichbedeutend galt mit ohne Kopf und Fähigkeit und Kunst". Fragt man aber nach der geistigen Bedeutsamkeit oder gar Nothwendigkeit der Kuppel, so „wird man schwerlich die Frage anders zu beantworten wissen, als: sie sind einmal Mode geworden, und eine hübsche Dame bedarf einen Hut und ein Dom eine Kuppel. Das ist das Räthsel und die Erhabenheit der neueren Kunst."

Diese neue Kunst legte die Züchtigkeit der früheren christlichen Kunst ab und wurde die Kunst der Sinnlichkeit und des Nackten. Das Schamgefühl ging so sehr verloren, dass man das Unflätige sogar auf das Heilige zu übertragen und Madonnen und heilige Jungfrauen oder Büsserinnen wie Phrynen oder Nymphen darzustellen den traurigen Muth hatte. Rubens machte aus seinen niederländischen Mägden Madonnen, Lukas Kranach aus seinen sächsischen Dirnen; ja, die Liederlichkeit brachte Ruhm, und man machte es so ziemlich wie in Larmhelle, wo man trotz alles Katholikenhasses die unzüchtigen Bilder rettete, die züchtigen zerstörte." Gegen die nackten Darstellungen kämpft Kreuser in seinen Werken über den „Kirchenbau" an mehreren Stellen, und er kommt in seinem „Bildnerbuch" nochmals nachdrücklichst darauf zurück, ein Zeichen, wie sehr ihm dieser Gegenstand am Herzen lag, wie wichtig er es erachtete, dass die Kunst wieder ehrbar und züchtig werde; denn nur so wird sie wieder christlich, nur so passen ihre Gebilde für die heiligen Orte, die Kirchen, nur so können diese Gebilde — was ja ihre Aufgabe ist — das christliche Volk erbauen. Was Kreuser über diesen Punct weiter ausführt, verdient, wenn es auch durchgängig etwas scharf und „kriegerisch" ist, sehr wohl, beherzigt zu werden. Denn wir haben fürwahr „des Nackten jetzt genug und könnten einmal wieder ans Bekleiden denken; sonst, ist zu fürchten, wird man uns selber die Kleider ausziehen".

Nach dem Gesagten kann sein Urtheil über Michel Angelo und Raphael nicht mehr zweifelhaft sein. Es ist klar, dass er nicht mit so Vielen seine Worte verschwendet, um ihnen Lobsprüche zu spenden, dass er nicht demüthiglichst vor ihnen niederfällt, um ihnen einen Lorberkranz zu überreichen. Diese vielgepriesenen Meister „sind und bleiben die Einführer des sinnlichen Heidenthums in der Kunst", und Michel Angelo nennt er geradzu einen „Kunstverderber" und den „grossen Vater so vieler Kleinköpfe". Die Kuppel auf Sanct Peter findet er „nicht nur unpassend, sondern gerade so gottlos als Gott den Vater als Jupiter. Warum? Das Pantheon des Agrippa war der gesammten heidnischen Götterwelt geweiht. Nach dem Worte des Paulus sind wir Christen aber auferbaut, nicht auf den Heiden, sondern auf den Aposteln und Propheten, und so sieht man denn an alten Domen die Apostel getragen von den Propheten. Michel Angelo, Freund und Zögling der Mediciäer, Sohn der höchsten Eigenwilligkeit bei dem Bewusstsein grösster Kraft, führte, vielleicht nicht mit Bewusstsein der Bedeutung seines Thuns, den kühnen Gedanken aus, das Pantheon in die Luft zu bauen über Sanct Peter, und so wurde das Christenthum Unterlage und Träger des Heidenthums, ein Gedanke, den unsere Aufklärung in Schrift und Wort, That und Bild wirklich weiter zu spinnen fortfährt, wenn sie auch scheinbar das Kreuz auf den Heidenbau setzt." Von Michel Angelo's „jüngstem Gerichte" führt er das „strenge, aber wahre Urtheil" Gaume's an, dass der Künstler darin viel Fleisch und wenig Geist zu bieten und in dem Bilde des Heilandes den heidnischen Götterkönig wiederzugeben wagte. — Und von Raphael, dem „unchristlichen Schüler des christlichen Perugino", heisst es in dem zweiten „Kirchenbau": „Ich stelle vor ein Raphaelisches Bild einen Katholiken aus Wien, einen Protestanten aus Berlin, einen aufgeklärten Muselmaun aus Konstantinopel,

einen reichen Juden aus London, werden sie nicht alle das Gleiche fühlen? auch religiöse Erhebung?" Diese Frage hatte er selbst schon früher beantwortet: „Alle Religionen und Parteien erfreuen sich seiner Bilder, sogar die Nichtchristen gerathen in Begeisterung, weil sie eben nichts Christliches noch Himmlisches darin finden, sondern eben nur Irdisches, für die Sinne Liebliches. Seine Madonnen sind gar hübsche Mädchen, aber keine heiligen Himmelsköniginnen, und sind zum Küssen, aber nicht zum Verehren, und niemals hat Jemand vor ihnen gebetet..... Setzt unter seinen nackten Jesusknaben und Johannes die Namen Amor und Cupido, und Jeder glaubt der Inschrift aufs Wort. Raphael verheidnischte die Malerei, wie sein Freund Michel Angelo die Bildhauerkunst." Gewiss sind das harte Urtheile, aber lässt sich läugnen, dass ihnen die Wahrheit zum Grunde liegt? Und dann sind sie sicher um so mehr berechtigt, je mehr diese beiden Meister, die in einer Hinsicht sicher gross waren und die ohne Zweifel Gewaltiges hätten leisten können, falls sie der alten Kunst treu geblieben wären und im Geiste der Kirche gearbeitet hätten, — je mehr diese beiden Meister allgemein und in jedem Sinne als Muster aufgestellt, in Schrift und Wort als die Koryphäen der Kunst belobt werden und eine ganze Schar unselbständiger Nachahmer in die Irre geführt haben.

Zum Schlusse dieser Bemerkungen über die classische Kunstrichtung mag noch eine hieher gehörende kurze, aber treffende Schilderung aus „Wiederum christlicher Kirchenbau" angeführt werden. Sie betrifft die Bildhauerei, gilt aber auch von den anderen Künsten und enthält *in nuce* eine Geschichte der chrislichen Kunst. „Schwester Plastik", so lautet sie, „war Anfangs ein frommes christliches Mädchen, zwar keine blendende Schönheit, denn das Tuch am Kleide war etwas grob, aber reizend gerade durch ihre Sittsamkeit, Klugheit, Bescheidenheit und ihr sogar den Hals verdeckendes Fälteltüchlein. Sie erreichte ein ziemliches Alter, und sie fing an, sich dessen zu schämen, ja, sie that närrisch jugendlich und verliebte sich in die — Heiden. Das fand ungemeinen Beifall, und das Weibsvolk verehrte in ihr eine neue Modegöttin und schenkte ihr ein Schminkkästchen, aber von weisser Schminke; denn ihr heidnischer Liebling war blass, weil eine Leiche, und die liebestolle Alte gedachte durch ihren Zauber ihn wieder zum Leben mit rothen Backen zu erwecken. Der Zauber aber half nicht, und der Adonis musste sich wieder ins Grab legen. Wie um den älteren gleichen Namens erhob sich nun grosses Zetern und Wehklagen unter den gelehrten Männern und Weibern; Schwester Plastik weinte sich die Augen roth, aber sie musste sich mit dem traurigen Troste begnügen, ihrem Liebling Tempel und Altäre zu errichten und Standbilder in bronzenen, gusseisernen und marmornen Kitteln, und ihre Verehrer thaten das Gleiche. Ein kalter Rechtsgelehrter, der die Glossen erklärte, sah das Treiben, lachte, rief Palea, und die Geschichte hat ein Ende."

Noch bliebe Vieles zu sagen, z. B. über die Mediciäer, die ersten Beförderer der neueren Kunst, in deren Tagen man „einen neuen Lazarus zwar nicht erweckte, aber ihn classisch wie lebendig angestrichen hat, und es gehört zur Bildung und Aufklärung, den Modergeruch für Wohlgeruch zu halten", — über die Akademieen, die Vieles können, aber „nichts von Allem, wozu sie eigentlich da sind", die „der unnützeste Modehausrath für Wissen und Kunst sind trotz ihrer Schriften", obwohl mit Freude zugestanden wird, dass „an manchen und trotz diesen Akademien, ehrenwerthe, echt christliche Künstler sind", — über die Galerien, Cabinette u. s. w., die Kreuser mit Reichensperger die „Beinhäuser der Kunst" nennt, — und endlich über so manches Erfreuliche sowohl im Mittelalter als auch in der Neuzeit, aus „der Ehrengeschichte der Ehrenmänner" u. s. w.: doch es würde zu weit führen, und die mitgetheilten Proben werden zur Genüge beweisen, wie Kreuser überall den christlichen Charakter der Kunst betont und darum die Rückkehr zu dem guten Alten fordert. Denn der Grund ist gelegt, Jesus Christus, und auf diesem Fundamente müssen die Künstler weiter bauen, wenn anders sie ihrer hohen Aufgabe nicht untreu werden wollen.

Und eben wegen dieses seines Strebens und wegen seiner unermüdlichen Thätigkeit gebührt dem vor einigen Monaten dahingeschiedenen Professor Kreuser eine Stelle, und zwar nicht die letzte, unter den Ehrennamen, von denen er in seinem Kirchenbau sagt, dass sie nach Boisserée, Schlegel und Görres „in Werk und Schrift als Baumeister und Schriftsteller die bessere Zeit förderten, bauten und belehrten". Schon nach dem Wenigen, das in diesen Zeilen gesagt wurde, kann es nicht zweifelhaft sein: es war ein Leben rastloser Arbeit und erfolgreichen Wirkens, welches am Jahrestage der Schlacht bei Leipzig, am 18. October des vorigen Jahres, zu Köln endete.

Mögen seine Schriften in Ehren bleiben und sein Geist in Anderen fortwirken!

Das Altarkreuz im Dome zu Linz.

(Nebst einer artistischen Beilage.)

Der tüchtige Architekt beweist sich nicht bloss im Entwurfe grosser Baudenkmale, sondern auch in der stillen, emsigen Thätigkeit, welche sich, mit dem innigsten Anschmiegen an Zweck und Material, der Schöpfung kleinerer Gebilde in Altargeräth und Kirchen-Mobiliar zuwendet. „In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister!" Dieses Wort eines grossen Dichters behält in diesen Dingen sein volles Recht. Auf dem kleinsten Puncte die ganze geistige Kraft concentriren und das grosse Gesetz, welches mit organisirender Kraft den Riesenleib eines Domes belebt, wie in sanfteren Pulsschlägen eine kleine Schöpfung durchzucken lassen, damit das Kleine im ästhetischen Gesammtgefüge an seiner Stelle wirke und der Harmonie des Ganzen so viel verleihe, als es selber dieser Harmonie verdankt, das verräth den allseitig durchgebildeten Künstler, der alles, was künstlerischer Bearbeitung fähig ist, in den Kreis seines ästhetischen, schauenden Auges und seiner formgewandt gestaltenden Hand zieht und mit dem Stempel seines originellen Geistes, der nur ein individueller Abdruck des objectiven Schönheitsgesetzes ist, auch die kleinsten Schöpfungen prägt. Wie aus einem unversieglichen Füllhorn schüttet der Herr Baurath Statz, von dem wir in jüngster Zeit manche Leistung in wohlgelungenen Abbildungen brachten, seine gothischen Erfindungen und Entwürfe aus; stets originel und wie aus dem Ei geschält; nie zusammengequält oder geleimt, alles urwüchsig frisch und aus gothischem Instinct herausgebildet. Mit unser heutigen Nummer geht die Abbildung eines linzer Altarkreuzes, ausgeführt in Silber und Gold. Der Crucifixus ist aus Elfenbein geschnitzt; die Symbole der Evangelisten sind Emaille; das Dessin auf dem Hintergrunde gravirt. Alles verräth den Geist reicher Erfindung und ist doch bei aller Herrlichkeit einfach und edel gehalten. Bei dieser Gelegenheit wollen wir es hier rühmend hervorheben, dass dieser Achitekt seine Kraft nicht durch die Schranke der religiösen Kunst begränzt. Er trägt die gothische Structur auch auf das Profangebiet, und wollte nur die Munificenz reicher Leute, dass er auch hier seine Entwürfe in Fleisch und Blut umsetzen dürfte! Aber es herrscht auch hier zu Lande, nachdem auf dem kirchlichen Gebiete der Bann der Vorurtheile längst gebrochen, dennoch auf dem Felde der bürgerlichen Architektur noch immer viel Gespensterfurcht vor der Gothik; man riecht — wenn man als Gebildeter auf der Höhe der Zeit steht — so etwas von Weihrauch und Sakristeiduft an den Fialen und Kreuzblumen, und mag statt der neckischen, mittelalterlichen Kobolde, welche früher die Gesimse trugen, noch immer lieber jene aus dem classischen Alterthum herübergeholten Karyatiden, die ihrer ganzen Durchführung und Auffassung nach als treffliche Symbolik nur an die Façade eines Hebammen-Institutes passen.

Auf der Gewerbe-Ausstellung den 2. Februar 1871 waren von Baurath Statz folgende Entwürfe und profane Gegenstände ausgestellt.

A. Façaden.

1. Ein Privathaus im gothischen Stile, wodurch namentlich bewiesen ist, dass für unsere Zeit der gothische Stil für Privathäuser passt.
2. Eine Villa, ausgeführt in Sinzig.
3. Ein Ladenlocal.
4. Ein Ständehaus.
5. Der mittlere Theil einer deutschen Akademie.

B. Profane Gegenstände.

1. Zwei Entwürfe zu einem Denkmale für Cornelius.
2. Ein Treppenpfosten nebst Treppengeländer in getriebenem Eisen.
3. Eine Schale, um einen Blumentopf hineinzusetzen, in Kupfer auszuführen.
4. Ein Brunnen.
5. Ein Gestell, ebenfalls um einen Blumentopf hineinzusetzen.
6. Ein Brunnen für einen Garten.
7. Ein Candelaber; der untere Theil von Stein, der obere von Eisen.
8. Eine Gartenglocke auf steinernem Fusse.
9. Eine Tafel, um öffentliche Bekanntmachungen aufzunehmen. (Sogenanntes Schwarzes Brett.)
10. Ein Wegweiser.

Ausserdem war ausgestellt ein Tabernakelthürchen und ein Altarkreuz, bestimmt für den Dom zu Linz.

Zu obigen profanen Gegenständen gehören ausserdem eine Kaffeeservice und verschiedene Gläser in gothischem Stile. Alle Entwürfe fesselten in hohem Grade die Freunde der gothischen Kunst.

Kunst-Literatur.

Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters u. s. w. von Dr. F. Bock. 3 Bde. Bonn, bei Cohen.

Das vorstehend bezeichnete, bereits mehrfach in diesen Blättern besprochene Werk ist durch den nunmehr erschienenen dritten Band desselben zum Abschluss gebracht. Die Anerkennung, welche die ersten Bände im In- und Auslande gefunden haben, kann durch den vorliegenden nur gesteigert werden. Es bildet derselbe ein Supplement zu diesen, die Geschichte der liturgischen Gewänder behandelnden Bänden, indem er die textilen Gebrauchsgegenstände zur Ausschmückung der Kirche und des Altares zum Gegenstande hat, wie z. B. die Altar-, Communion- und Handtücher, die stoffliche Ausstattung der liturgischen Bücher, die Behänge der Altäre, die Teppiche verschiedenster Art, die Baldachine, Fahnen u. s. w. Auf die Bedeutung des von Herrn Bock bearbeiteten Kunstgebietes für die Würde des Gottesdienstes braucht nicht erst aufmerksam gemacht zu werden, eben so wenig auf die Schwierigkeit der Arbeit, welche umfassende historische und technische Kenntnisse erfordert, die nur durch überaus mühsame, vielseitige Forschungen erworben werden können. Der Verfasser hat mit ausdauerndster Hingebung auf seinen vielen und weiten Wanderungen so wie durch eingehende Studien sich dieselben zu eigen zu machen gewusst, und so ist es ihm denn gelungen, eine der fühlbarsten Lücken in der archäologischen Wissenschaft auszufüllen. Unseres Erachtens steht indess das wissenschaftliche Moment hier noch hinter der praktischen Bedeutung der Arbeit zurück. Vor Allem gilt es, wieder in das kirchliche Leben zurückzuführen, was durch eine falsche, mit der sogen. Renaissance beginnende Geschmacksrichtung demselben entfremdet worden ist. Jedermann weiss, welcher hochwichtige Dienst die Kunst der Kirche leistet; allein nur von der **wahren** Kunst kann dies gesagt werden, von der falschen gilt das gerade Gegentheil. In Würdigung dieses, leider noch viel zu wenig beachteten Satzes hat denn auch der Herr Erzbischof von Köln, wie die Widmung des vorliegenden dritten Bandes zeigt, dem Unternehmen seinen besonderen Beistand zugewendet und namentlich es ermöglicht, dass die bildlichen Beigaben, deren dieser Band allein 27 enthält, so zahlreich und vollendet ausfallen konnten. Letztere machen einem Jeden das Werk verständlich und interessant, während sie zur Erreichung des praktischen Zweckes geradezu unentbehrlich sind. Dieselben zeigen, auf welcher Höhe auch die textile Kunst vormals, in jenen Jahrhunderten, welche auf gewisser Seite als die finsteren, barbarischen bezeichnet zu werden pflegen, gestanden hat, und wie sehr es Noth thut, an die mittelalterliche Tradition wieder anzuknüpfen. Glücklicher Weise hat man damit mehrfach bereits wieder begonnen; insbesondere sind die ersten Zufluchtstätten der christlichen Kunst, die Klöster, es auch jetzt wieder für den in Rede stehenden Kunstzweig geworden, und hat unser Verfasser nicht wenig dazu mitgewirkt; Vieles wird so bereits wieder geschaffen, was dem alten würdig zur Seite steht. Allein geben wir uns darum keinen Illusionen hin! Im grossen Ganzen ist man noch gar weit davon entfernt, der aus den letzten Jahrhunderten ererbten ästhetischen Verkommenheit entschieden abzusagen; fordert doch sogar noch in Kathedralen (wir zeigen beispielsweise auf die münster'sche hin) der Zerstörungs- und Restaurations-Vandalismus fortwährend seine Opfer, oft nur um freie Aussichten zu gewinnen oder um eintönige Gleichförmigkeit herzustellen. Statt die Massen allmählich wieder zur Erkenntniss des Echten und Rechten heranzubilden, wird dasselbe vielfach ihrem irregeleiteten Geschmacke zu Lieb Preis gegeben oder gar, um der angeblichen Wohlfeilheit und der wirklichen Bequemlichkeit willen der Pfuscherei und dem falschen Scheine der Weg in die Kirche gebahnt. Doch wenden wir uns unserem Ausgangspuncte wieder zu, allein nicht um einen Auszug aus dem Werke des Herrn Bock folgen zu lassen, da ein solcher nur mittels der Hinzunahme der Abbildungen für die Mehrzahl der Leser belehrend sein, überdies aber auch die natürlichen Gränzen gegenwärtiger Besprechung weit überschreiten würde. Es soll vielmehr nur noch bemerkt werden dass der historische Theil des Werkes mit besonderem Fleisse gearbeitet zu sein scheint. Wir sagen: „scheint", weil unser Urtheil nur auf einem allgemeinen Eindrucke, nicht auf eigenem Quellenstudium beruht. Sollte aber auch die Kritik im Einzelnen Mancherlei auszusetzen finden, so würde dadurch das Verdienst des Verfassers nur wenig beeinträchtigt; vielmehr greift dann hier gewiss der Spruch Platz, dass das Beste der Feind des Guten ist. Nur allzu oft sind die Besserwisser nicht zugleich Bessermacher, und wer mit dem Allerbesten vor das Publicum hintreten will, bringt in der Regel gar nichts zu Stande. Hoffen wir, dass recht Viele, namentlich vom Priesterstande, die „Geschichte der liturgischen Gewänder" fleissig zur Hand nehmen und dass das Ergebniss ihres Fleisses in unseren Gotteshäusern den Andächtigen vor die Augen tritt! Der Hauptzweck unseres Verfassers ist dann jedenfalls erreicht.

Dr. A. Reichensperger.

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Köln. Am 5. März schied einer der besten, geachtetsten Bürger Kölns, der Geh. Justizrath Ferdinand Joseph Esser, nach kurzem Krankenlager aus dem Leben. Der Erinnerung an denselben mögen nachstehende Zeilen gewidmet sein.

Der Verstorbene wurde im Mai 1802 zu Köln geboren. Die vielfache segensreiche Wirksamkeit des Verstorbenen, auch ausserhalb des eigentlichen Feldes der Advocatur, ist genugsam bekannt. Vor allem Anderen aber sichert dem Hingeschiedenen ein bleibendes Andenken die eminente Mitwirkung, womit er die Sache des kölner Dombaues gefördert hat. Viele Männer haben sich um dieses grosse, für die Kunst und die Interessen der Stadt Köln unvergleichliche Werk seltene Verdienste erworben; aber man geht schwerlich mit der Behauptung zu weit, dass Niemand — mit alleiniger Ausnahme des verstorbenen Königs Friedrich Wilhelm IV. — in dieser Beziehung Esser übertroffen hat. Schon in der ersten General-Versammlung vom 26. Februar 1842 wurde er zum Mitgliede des Vorstandes erwählt, dessen Berathungen er später zuerst als stellvertretender, dann seit einer langen Reihe von Jahren als wirklicher Präsident leitete. Die Anfangs mit grosser Begeisterung von Seiten des Publicums geförderte Dombau-Angelegenheit hat in der Folge schwere Zeiten durchgemacht, welche wiederholt das Aufgeben des Werks befürchten liessen. Es ist unmöglich, dasjenige zu schildern, was der Verstorbene in dieser Periode durch seine Thätigkeit, durch Aufrufe, Eingaben u. s. w. gewirkt hat. Wenn gegenwärtig die schliessliche Vollendung gesichert scheint, so ist dies nicht zum kleinsten Theile sein Werk, und es erfüllt der Gedanke mit Wehmuth, dass ihm die Erfüllung der begründeten Hoffnung, die Kreuzblume auf den beiden Thürmen noch zu sehen, nicht beschieden war. — Dass ein so ausgezeichneter und nach vielen Richtungen hin segensreich wirkender Mann auch die äussere Anerkennung seiner Verdienste fand, war nur in der Ordnung. Esser erhielt sehr frühe, nämlich schon im October 1833, den Charakter eines Justizrathes, den des Geheimen Justizrathes durch Patent vom 8. October 1863. — An Ordensdecorationen wurden ihm verliehen: am 15. August 1848 der Rothe Adler-Orden vierter Classe, am 7. October 1855 der Rothe Adler-Orden dritter Classe mit der Schleife, am 18. Januar 1868 der königliche Kronen-Orden zweiter Classe; ausserdem hatte ihn der Papst zum Commandeur des Ordens des h. Gregor d. Gr. und des Pius-Ordens ernannt.

Mindestens in gleichem Grade erfreulich waren für den Verstorbenen die Kundgebungen von Achtung und Anhänglichkeit, welche seine Collegen und Mitbürger ihm bei jeder Gelegenheit zu Theil werden liessen. Esser war bei seinen Standesgenossen eine allgemein beliebte Persönlichkeit; seit beinahe 30 Jahren war er Mitglied des aus der freien Wahl der Advocaten hervorgehenden Disciplinarrathes, dem er auch längere Zeit hindurch präsidirte.

Der Vorstand des Dombauvereins hatte schon am 18. Juli 1854, bei Gelegenheit der Feier der silbernen Hochzeit, seinem Präsidenten in einer Adresse Glück gewünscht. Aber eine zumal beredte Kundgebung fand die allgemeinste Hochachtung, welche Esser genoss in der Zuschrift, die eine grosse Anzahl hervorragender Bürger Kölns, der Ober-Bürgermeister an der Spitze, ihm am 4. September 1867 überreichte und worin nach Hervorhebung seiner Verdienste um die Dombausache und nach dem Ausdruck des Wunsches, diese durch ein bleibendes Zeichen anzuerkennen, gesagt ist: „Wir erlauben uns zu diesem Zwecke, hochgeehrter Herr Präsident, Ihnen das erste Fenster am nördlichen Querschiffe des hohen Domes, geschmückt mit den Bildern der vier Propheten: Sophonias, Aggaeus, Zacharias, Malachias, und versehen mit der Dedication: „„Die Bürger der Stadt Köln dem Herrn Geheimen Justizrath Ferdinand Joseph Esser II., dem hochverdienten Präsidenten des Central-Dombau-Vereins, bei Begehung des 25jährigen Jubiläums des Vereins am 4. September 1867““, hiermit ganz ergebenst als Geschenk anzubieten.“

Besonders wohlthuend war für Esser noch die ihm am 21. September 1868 zugegangene Mittheilung des hiesigen Männer-Gesangvereins über die Ertheilung der Ehren-Mitgliedschaft. Denn er bedurfte damals einer äusseren Anregung, wie der Eingang seines Dankschreibens zeigt, worin es heisst: „In dem Augenblicke, worin ich durch den unersetzlichen Verlust einer vielgeliebten Tochter die Störung meines Familienglücks, das ich mein Lebensglück nenne, noch schwer empfinde“ u. s. w. Dieses bis dahin ungetrübte Familienglück hatte Esser im reichsten Maasse genossen; er hatte, wenn auch nicht frei von Widerwärtigkeiten, bei seinem reichen Gemüthe und seinem durch und durch humanen, von allem Phrasenhaften und Excentrischen freien Lebensanschauungen sich noch bis in die letzte Zeit eine fast jugendliche Heiterkeit bewahrt, welche seinen Umgang sehr anziehend machte.

Eine letzte Kundgebung allgemeiner Werthschätzung und Hochachtung war der fast unabsehbare Leichenzug, mit welchem die sterbliche Hülle des Verstorbenen am 7. März zur letzten Ruhestätte geleitet wurde. Die hierin so warm ausgesprochene allgemeine Theilnahme konnte wohl an das Wort des Dichters erinnern: **Wer den Besten seiner Zeit genug gethan, der hat gelebt für alle Zeiten.**

Zum Schluss drängt es uns, folgendes sinnreiches Gedicht auf den Verblichenen mitzutheilen, dass von einem Kölner den Manen des Verstorbenen gewidmet worden:

Beim Geläute der Domglocke

zur Bestattung des Präsidenten des Central-Dombau-Vereins, Herrn Geheimenrathes Ferd. Jos. Esser in Köln, am 7. März 1871.

„Von dem Dome,
Schwer und bang,
Tönt die Glocke
Grabgesang.
Ernst begleiten ihre Trauerschläge
Einen Wandrer auf dem letzten Wege.“

Wohl die Glocke
Oft sich schwang
In der Freude
Feierklang,
Wenn zu unsres Domes hehren Stufen
Der Entschlaf'ne seine Schar gerufen.

Wenn die Rede
Weihevoll
Aus bewegtem
Herzen quoll;
Wenn sein Mahnwort klang, mit rüst'gen Händen
Fortzubau'n, zu wirken, zu vollenden.

Wenn, rings zündend,
Dank und Lob
Den Protector
Hoch erhob;
Wenn das Band der Dombaufestgenossen
Wieder um ein Jahr war neu geschlossen.

Wenn bei jedem
Fest er pries,
Was das nächste
Uns verhiess;
Wenn er hinwies, wie trotz aller Stürme
Aus der Erde wuchsen stolz die Thürme.

Ach, der Glocke
Schlussgeläut'
Hat den Wanderer
Nicht erfreut,
Wenn es tönt einst: Gott, der Alles wendet,
Half uns bau'n, der Dom steht da, vollendet!

In Erfüllung
Aber ging,
Was sein Sinnen
Ganz umfing,
Was uns als Symbol der Bau verkündet:
Deutsche Einheit ist nun fest gegründet.

Und den Frieden
Gab ihm kund
Noch der eh'rne
Glockenmund.
Friede war sein Leben. Ihm sei heute
Friede auch des Domes Grabgeläute!

Andreas Pütz.

Köln. Mit der Aufstellung der sechs Standbilder der Ordensstifter an der Südwand des südlichen Querschiffes ist die Reihe der Standbilder an den Säulen des Domes vervollständigt, so dass nur noch die für die Vorhalle der Kirche erübrigen. Die neu aufgestellten Statuen sind wieder aus dem Atelier des Bildhauers P. Fuchs hierselbst hervorgegangen und zeigen die Heiligen Benedictus, Bruno und Ignatius, Stiftung der Frau Commercienräthin Seydlitz, den h. Dominicus, Geschenk des Herrn Glasmacher, den h. Franciscus von Assisi, Geschenk des Grafen v. Beissel-Gymnich, und die h. Theresia, Geschenk des Herrn Justizraths Forst hierselbst. Mit Ausnahme von sechs Standbildern, welche Bildhauer Werres geschaffen hat, sind sämmtliche bis jetzt aufgestellte Figuren vom Bildhauer Fuchs im Auftrage der Geschenkgeber modellirt und in französischem Kalkstein von Caen ausgeführt.

Aus Holland. Gewiss kennen auch Sie die Lust, das auszusprechen, was man gefühlt, das bewundern zu können, was schön ist, was, mit Geist und Eifer ins Leben gerufen, auf eine ehrenvolle Erwähnung Anspruch machen kann. Aber ich will auch nicht verfehlen, auf Entfernung dessen zu dringen, was, aus weniger edlen Motiven entstanden, dem hohen Zwecke weniger entspricht. Denn bei dem sonst so wahrhaft religiösen Geiste, der in den Niederlanden unter den Katholiken pulsirt, wird hier so viel, so oft wider die Ausschmückung, die Zierde der Gotteshäuser gesündigt, das misskannt, was wirklich schön und religiös ist, und das für christliche Kunst gehalten, was nur eine armselige Caricatur kann genannt werden. Bei dem sonst so frommen Sinne herrscht hier für das, was doch für eine theure Pflicht gelten soll, eine unglaubliche Gleichgültigkeit. Allerdings nicht in dem Sinne, als ob man Kosten ersparen wollte; denn reich genug sind die meisten Kirchen mit kostbaren Metallsachen, mit Tuch und Seide dotirt, aber eben mit Gegenständen, denen jeder innere Gehalt fehlt, die geistlos oftmals das Entgegengesetzte von dem, was man gewollt, vorstellen. Sie werden gewiss eben lebhaft den Aerger, die Trauer empfunden haben, zusehen zu müssen, wie oft Fabrik und Geldwerk sich breit macht und sich den Namen: Christliches Kunstwerk usurpirt. Und das geschieht hier so mannigfach. Auf americanische Weise sind die Preise in die Höhe geschraubt. Eine Fabrik in R. überschwemmt das Land mit Bildwerken, die gothisch heissen, die aber hier lieber nicht qualificirt werden sollen.

Um aber jetzt zurückzukommen auf das, was ich direct mittheilen wollte:

Die Constituirung der St. Bernulphus-Gilde zu Utrecht unter der Protection des Erzbischofs Monsgr. Schaepman war ein erfreuliches Zeichen, dass die christliche Kunst in den Niederlanden Boden fassen wollte. Die Theilnahme, welche der Verein gefunden (150 Mitglieder, worunter ausgezeichnete katholische Kräfte auf literarischem und künstlerischem Gebiete), beweist, dass die Gilde feste Wurzel gefasst und dass man der begründeten Hoffnung sich hingeben darf, dass Kenntnisse und Liebe für die religiöse Kunst sich verbreiten und jeglichen Missverstand und jede Gleichgültigkeit verdrängen werden.

Gewiss darf bei dieser Gelegenheit der ausserordentliche erfolgreiche Eifer des Herrn van Heukelom, Conservators des Bisthums, nicht übergangen werden. Hat er sich früher schon öfter als warmen Vertheidiger und Kenner der Gothik erwiesen, so findet die Gilde an ihm eine Hauptstütze und Förderer. Erwähnung verdient auch, dass der Verein nicht allein eine theoretische Entwicklung seiner Ideen bezweckt, sondern auch praktisch eingreifen und leiten will. Dabei kommt ihm ausserordentlich die prachtvolle Sammlung altchristlicher Bilder und Werke des erzbischöflichen Museums zu Statten. War diese früher im Palaste des Erzbischofs beherbergt, so hat die Ausbreitung der Gegenstände Monsgr. Schaepman veranlasst, ihnen ein besonderes grosses Gebäude zu geben, wo auch zugleich die Versammlungen der Vereinsmitglieder wöchentlich zur gesellschaftlichen Unterhaltung und monatlich zur Besprechung der Vereinsangelegenheiten abgehalten werden. Wichtig war der Beschluss der letzten monatlichen Zusammenkunft, überzugehen zur Ausgabe eines Organs. Diese Schrift soll den Titel tragen: „*Het Gildeboek*", und jede drei Monate erscheinen; es wird die Beschlüsse der Gilde, Ideen über Kunst, Mittheilungen etc. enthalten, wie auch lithographische Abbildungen.

(Hierbei eine artistische Beilage.)

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst
herausgegeben und redigirt von
F. van Endert in Cöln.
Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 8. — Köln, 15. April. 1871. — XXI. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Maestricht, im Hinblick auf seine mittelalterlichen Monumente.

Bei einem Besuche von Maestricht drängen sich mancherlei Betrachtungen über die dort befindlichen Bautypen auf. Die politische Lage Maestrichts als einer niederländischen Stadt hat zur nothwendigen Folge, dass sie uns in Deutschland in höherem Maasse entfremdet ist, als dies in Anbetracht ihrer unmittelbaren Nähe (eine Eisenbahnstunde von Aachen), so wie ihres germanischen Charakters, als auch ihrer monumentalen Bedeutung erklärlich erscheinen könnte. Maestricht ist eine Stadt von nahezu 18-—20000 Einwohnern; ihr deutscher Charakter tritt, abgesehen von der Verwandtschaft der alten Bauart, deutlich durch die Volkssprache zu Tage, die ein Niederdeutsch ist, das man füglich als Mittelglied zwischen dem holländischen und deutschen bezeichnen kann. Ausserdem ist aber die Kenntniss der französischen Sprache und ihr Gebrauch gegenüber Fremden und in den besseren Ständen durchaus allgemein, nicht von der Schule künstlich eingepflanzt, sondern allgemein traditionel im Volke. Eine Wahrnehmung kann dem Beobachter dabei nicht entgehen. Es ist die grosse und folgenschwere Wortarmuth, der Mangel an geeigneten Ausdrücken für Tausende von Begriffen, der durch das Conglomerat der drei Sprachen ohne höhere Cultivirung nothwendig eintreten musste. Es war nicht überflüssig, diesen Blick auf die sprachlichen Zustände zu werfen, denn sie werden später eine charakteristische und durchaus überraschende Vereinfachung des Verständnisses der hiesigen Bautypen herbeiführen helfen. Die nächste Consequenz, die daraus folgt, ist eine gewisse, unverkennbare Abhängigkeitsstellung zum Auslande gerade auf dem Gebiete der Cultur. Weil das Volk zu klein für eine eigene Cultursprache ist, die der Nachbarländer aber nur zum Drittel inne hat, so imponirt der Franzose, der Holländer, der Deutsche im Vollgebrauche seiner Sprache und ihrer ausgedehnten Literatur ganz enorm. So waren wir Zeuge, dass ein Herr einen Abendthee ausschlug, weil, wie er sagte, er sich sprachlich Keinem gewachsen fühle, obgleich das in einer angesiedelten Familie war, wo man sich auf Deutsch und Französisch verständigen konnte. So ist es in Allem. Wenn ein geborener Maestrichter uns begleitet, wird er bei den Gebäulichkeiten nie verfehlen, darauf aufmerksam zu machen, dass jenes Haus nach dem pariser Modell, jene Post-Agentur nach deutscher Zeichnung, kurz aber Alles nach ausländischen Vorbildern sei. Es ist das durch und durch originel und ein Beleg zu unserer Aussage.

Treten wir mit diesem Vorblicke an die gewaltigen mittelalterlichen Monumente dieser Stadt, so findet sich derselbe sofort bis hinein ins 10. Jahrhundert constatirt, aber so, dass die rheinische Cultur dort den Vortritt hat. Es ist wohl zweifellos, dass Maestricht eine grössere römische Colonie gewesen, und zwar in der von Belgiern so wie den um 37 nach Chr. auf das linke Rheinufer verpflanzten germanischen Völkern bewohnten römischen Provinz *Germania Inferior*, in der die Namen von *Tolbiacum* (Zülpich), *Marcodurum* (Düren) *(Juliacum)* (Julich), *Aduatuca (Tungri)* (Tongern), *Buruncum* (Worringen) in nicht allzu fernem Umkreise um Maestricht figuriren, so dass die Tradition im Volke, dass Maestricht

ehedem einen Tempel des Mars, des Apollo und der Diana gehabt, durchaus wahrscheinlich ist. Für uns ist das in so fern von Interesse, als die drei schönsten christlichen Kirchen, St. Servatius und Unsere Liebe Frau, so wie die ehemalige St. Martinskirche der Vorstadt Wijk, gerade über diesen drei antiken Tempeln erbaut worden sein sollen, ganz analog dem Vorgange, der in den römischen Colonieen am Rheine, so namentlich in Köln (das ehedem auch zu dieser Provinz nebst Dormagen, Neuss, Nymegen, Utrecht, Leiden und Famene etc. gehörte) mancherlei Gegenstücke hat. Wir können hier nicht auf die Geschichte der Stadt näher eingehen, die zudem noch ihres grösseren Ausbaues harrt. Für unsere Zwecke sei nur bemerkt, dass die grosse und herrliche romanische St. Servatiuskirche in ihren Seitenmauern durch die fortlaufenden Arcaden und Balkenspuren über den Gewölben den Beweis in sich trägt, dass sie ehedem eine Basilika gewesen, und zwar aus dem 8. oder 9. Jahrhundert. Die Kolossalität ihrer Dimensionen erlaubt den Schluss, dass Maestricht zu jener Zeit schon als eine bedeutendere Stadt geblüht haben muss, was noch durch den Umstand, dass es ehedem Bischofssitz war, sattsam beglaubigt wird. Die Liebfrauenkirche (über den Fundamenten des Dianatempels errichtet) ist eine herrliche romanische Kirche mit Krypta; sie trägt am getreuesten den romanischen Typus der rheinischen Kirchenbauten jener Zeit zur Schau, aber nicht ohne eine wohlthuende Individualität, die sich namentlich in der Durchbildung des grossen Thurmes am Westende kundgibt. Dieser Thurm ist ein Rechteck, von höherstrebenden Rundthürmen in angenehmen Proportionen flankirt. Der Eingang liegt jedoch seitwärts als aparter gothischer Nachbau, auf dem bis vor Kurzem das Curiosum zu lesen war, das diese Kirche die älteste vom Erdenrund sei. Kehren wir zurück zur Servatiuskirche, an der die Individualität der Durchbildung in gleicher Weise, jedoch mehr im Ornamentalen durchblickt. Die Räume bieten dem Auge wunderschöne, majestätische Proportionen; eine glückliche Lichtvertheilung zeichnet sich durchweg aus, was an romanischen Kirchen etwas sehr Beachtenswerthes, weil Seltenes, bleibt. Die Kirche ist in einer bedeutenden Höhe gothisch eingewölbt, aber ganz mit Wahrung des Eindrucks des Massiven, was von der ästhetischen Wirkung des romanischen Stiles ja unzertrennlich ist. Der Charakter der Wölbung ist das ganz primitive und als solches sehr schöne Sterngewölbe. Die Orgelbühne ist viel niedriger angelegt, als man hier zu Lande gewohnt ist, aber es ist unglaublich, wie pompös diese Anlage wirkt. Sie ladet sich in einer grossen Stufe mit Kniebänken ins Hauptschiff aus und steigt nach dem runden Mauerschlusse wie eine Arena, lässt aber dabei doch noch einer romanischen Fensterrose eine prachtvolle Lichtwirkung über sie hinaus in die Kirche. Das Querschiff der Kirche ist eine Addition aus der romanischen und gothischen Periode (von 1400—1500), und zwar ganz in dem nüchternen, mathematischen, kurz, deutschen Charakter, nicht dem französischen, der mehr organisch zu jener Zeit blieb. Bei diesem Querschiff hat man jedoch die zwei Bauepochen wohl auseinander zu halten. — Die Kirche hat auch eine Schatzkammer von durchaus grossem Werthe, zumal in Anbetracht ihrer Ignorirung in der heutigen Kunstwelt. Herr Canonicus Dr. Bock wird das Verdienst haben, dieselbe allgemein zur Kenntniss gebracht zu haben, denn in einigen Monaten wird in holländischer, französischer und deutscher Sprache die xylographische Herausgabe des Werkes Statt haben, und zwar ganz analog dem Werke desselben Verfassers über den kölner Domschatz. Wir erwähnen davon im voraus den St. Servatiusschlüssel als ein sehr bedeutsames Curiosum. — Der sehr grosse St. Servatiusschrein trägt vollkommen und strenge den Typus jener romanischen Goldarbeiten und wird eher eine ausgezeichnete Ergänzung, denn etwas Neues in dieser Branche bieten. — Wir möchten schliesslich noch den Fremden auf den wirklich wundervollen melodischen Klang der Orgel (Renaissancewerk) aufmerksam gemacht haben und damit gleichzeitig auf die ausgezeichnete musicalische Akustik der prachtvollen Kirche. Der Gesang ist sehr gut, und zwar in unserem streng classischen Sinne, der ja nach dem letzten Provincial-Concil in Köln überall wieder Aufnahme gefunden hat, und hier auch mit Wahrung einiger traditioneller Eigenthümlichkeiten, die uns in einem Requiem ungemein überraschten und erquickten. — Man ist jetzt daran, die Kirche zu restauriren; zwar ist das Innere polychromatisch bereits fertig; auch die Chorfenster (resp. 3 Apsidenfenster) sind neu, aber in dem für diese Kirche durchaus unmotivirten Genre des Fiesole, der bekanntlich in Italien um 1420—1455 blühte. Im Allgemeinen wird mit Feuereifer die Restauration innerlich und äusserlich durchgeführt, und zwar aus dem vernünftigsten Princip, das unserer Zeit erst vorbehalten gewesen zu sein scheint, nämlich dem Princip der möglichsten Treue in der Wiederanknüpfung an den baulichen Charakter. Herr Dechant Rütten daselbst hat sich, als streng in diesem Sinne jetzt vorgehend, bedeutende Verdienste um die Mit- und Nachwelt erworben, und wir hegen die Ueberzeugung, dass die Tage nicht mehr fern seien, wo diese Thatsache von mehr als einer Seite dankend hervorgehoben werden wird. Das eben gespendete

Lob möge *pars pro toto* gelten, denn die Haltung des ganzen Clerus scheint jene gesunde deutsche zu sein, die in und mit und aus dem Volke lebt und sehr mit der französischen contrastirt.

Gehen wir nun mit wenigen Worten an die Matthiaskirche, ein Bau der sehr an die Minoritenkirche in Köln erinnert und früher auch eine solche gewesen zu sein scheint, wofür viele äussere Anzeichen, der Antoniuscult etc., noch Anhaltspuncte geben (entsprechend wie in Aachen die Minderbrüderkirche). Für den Charakter der Kirche können wir die neuen Glasmalereien nur lobend hervorheben; sie sind maassvoll, einheitlich, harmonisch in Tönen und haben dabei eine Präcision und Schärfe der Contour, wie wir sie in deutschen Ateliers noch nicht vorgefunden haben, obwohl diese romanische Verbleiungsart in ihrer technischen Bedeutung unmöglich auf die Dauer wird übersehen werden können. Noch ist an der Matthiaskirche auf den eigenthümlichen Thurmbau aufmerksam zu machen, wie es denn überhaupt scheint, dass im Mittelalter hier mit grosser Vorliebe und fortificatorischem Eifer dem deutschen Einthurmsystem gehuldigt worden ist. (An St. Servatius hat die Renaissance die zwei romanischen Thürme auch zu einem verquickt.) — Wir können die Nachbarkirche von St. Servatius, nämlich St. Johann, in deren Besitz sich die holländische Gemeinde zu setzen gewusst hat, nicht übergehen. Sie ist ganz gothisch, und zwar aus der reichen Periode von 1370—1420. Der Chor überragt mit seinem starken Dach ungeheuer majestätisch das übrige Langschiff, an dessen Westende symmetrisch in der Mitte ein wundervoll ausgebildeter gothischer Thurm steht, der unverkennbar ans strassburger Münster und jenes von Freiburg im Breisgau anklingt. Dieser Thurm ist ein wahres Kleinod und verdient schon eine Reise, wenngleich der Steinhelm ihn auch nicht bekrönt, Dank dem ikonoklastischen Princip der holländischen Gemeinde, die eine Restauration darum stets aus Tendenz *in infinitum* hinaus rücken wird.

Gehen wir nun über zur St. Martinskirche in der Vorstadt Wijk. Sie ist neu, nach den Entwürfen des Architekten Kuypers aus Amsterdam, so ziemlich in den Principien der französischen Frühgothik, wie sie Viollet le Duc als mustergültig aufstellt. Das ist auch nach unserem Dafürhalten die duftigste Blüthe der Gothik, weil sie so durch und durch lebensvoll organisch ist; die deutsche ist viel zu früh in die kalte Strenge der mathematischen Linien hineingerathen, und das ist denn auch die Charakteristik ihres Verfalles. — Ein grober Fehler ist mit diesem Neubau der St. Martinskirche begangen worden; dass man sie nämlich willkürlich neu vom Sockel an in der gothischen Caprice aufgeführt, statt die prächtige, alte romanische Kirche, die hier stand, beim Neubau in ihren Individualitäten zu respectiren und vollendeter zu reproduciren. Die jetzige ist ohnehin im Raume zu beschränkt. Dem Namen St. Martin entsprechend erzählt die Tradition, hier sei der Tempel des Mars ehedem gewesen, und ein alter Herr aus Maestricht gab uns die Versicherung, der Torso des Kriegsgottes sei vor Jahren hier aufgefunden worden. In dieser Kirche hatten wir Gelegenheit, eine merkwürdige Betweise des Volkes zu vernehmen; unter Anleitung des Pfarrers beteten die Kinder nämlich laut einige längere Gebete im heimischen Dialekte, dabei fand aber ein anmuthiger und durchaus rhythmischer Wechsel in der Tonhöhe Statt, ein Beweis dass es allerdings ein melodisches Sprechen geben kann, ohne Singen zu sein.

Würdigen wir nun noch mit wenigen Worten zwei neue Ordenskirchen, die beide im gothischen Stile in jüngster Zeit Enstehung gefunden haben. Wir meinen die Jesuitenkirche in der Tongernstrasse und die Franciscanerkirche in unmittelbarer Nähe. Das Organ für christliche Kunst hat vor nicht langer Zeit (in Nr. 22 vorigen Jahres) eine äusserst tadelnde Kritik über die Jesuitenkirche gebracht. Sie ist leider nur zu wahr. Die guten Patres haben sich hier von einem Schreinerbruder geradezu dupiren lassen, denn wie wir vernehmen, hat eben derselbe Alles entworfen. Materiallügen (Verkleisterung, Stuckprofilirungen etc.) so wie unaussprechliche Stil- resp. Periodenconfusion laufen sich um die Wette den Rang ab. — Wir halten es hier aber für unsere Pflicht, den Schluss jener Kritik in Nr. 22, 1870, zurückzuweisen. Im Gegentheil hegen wir die feste Ueberzeugung, dass gerade das Studium des Viollet le Duc, jenes bis jetzt ganz unübertroffenen encyklopädischen Werkes der mittelalterlichen Architektur, die Leute vor solchen jämmerlichen Abirrungen bewahrt haben würde. Ganz das gesunde Gegentheil dieser Jesuitenkirche bietet die ebenfalls neue Franciscanerkirche. Hier findet man die Reinheit und Wahrheit des Materials durchaus gewahrt, edle Verhältnisse in der ganzen Anlage und eine wirklich erstaunliche Originalität in der Vermählung des Chores mit der Kirche. Die Ausstattung der Kirche ist durchweg reich und geschmackvoll. Man verlässt sie wirklich nicht ohne grosse Befriedigung, zumal in der angenehmen Genugthuung, dass auch hier zu Lande die Renaissance der mittelalterlichen Künste so rasch Boden gewonnen hat. Es war auch Zeit, hohe Zeit für Maestricht, denn bis jetzt ist uns noch keine Stadt begegnet, wo bis zur Stunde die Traditionen des Rococo in ihrer ganzen unsinnigen Schärfe sich geltend zu

machen gewusst haben. Eine Fabrikanlage, so neu, dass man sagen kann, von gestern, prangt hier mit dem krummlinig geschweiften Giebel, gerade als lebten wir nicht 1870, sondern 1790. Es sind das die Fälle, wo man glaubte, an die eigene Cultur wieder angeknüpft zu haben, ohne zu ahnen, dass damit gleichzeitig die vollständige Stagnation derselben ausgesprochen ward. Wir kommen immer wieder zu dem Resultate, dass das Ländchen ans Ausland zur Rechten wie zur Linken gewiesen ist, und das ganz unerbittlich. In Betreff seines wieder auflebenden Kirchenbaues muss man ihm Heil zurufen; aber für seine Weiterentwicklung im Profanbau, den es aus dem culturschwachen Holland weiter nährt, so wie aus einigen launigen Reminiscenzen der modernen Kunst der übrigen Länder, — dazu kann man nur sein Bedauern aussprechen. Wir haben hier auch nicht den Fortschritt wahrgenommen, den in Deutschland die Künste der Gegenwart zur Wahrheit, Einfachheit und Logik gemacht haben, Dank der dreissigjährigen satirischen Kritik unserer Gothiker.

Die Erklärung mag theilweise darin diese Thatsache motiviren, dass Maestricht heute gewisser Maassen abseits des Weltverkehrs liegt, und das bestätigt die ländliche Stille aller Strassen nur zu sehr; einige kolossale Fabrikanlagen ändern an dieser Situation kein Jota. — Es sei uns nachträglich noch ein Specialblick auf die mittelalterliche Ornamentik vergönnt. So platt, wie der hiesige Dialekt zum deutschen, so verhält sich der Charakter der gothischen Blatt- und Krabbenornamente zu den deutschen. Nun hat schon im vergangenen Jahre der französische Aesthetiker am kölner Dome schlagend nachgewiesen, dass seine Ornamente (d. h. die primitiven, frühgothischen) höchst dürftig und unpräcis in jeder Formhinsicht seien, namentlich im Verhältnisse zu denen der St. Chapelle zu Paris, und das ist einfach wahr. Hier zu Lande aber, wo das platte, niederdeutsche Element in der Sprache des Volkes gewisser Maassen noch zehnmal stärker als in Köln ist, sind in merkwürdiger Analogie die Ornamente zu einer unkenntlichen Knollenarbeit mit gänzlicher Unkenntniss über ihren eigentlichen ästhetischen Zweck herabgesunken. Es gibt ein Ding, das sie haarscharf präcisirt, wir meinen die Austern und Schaalthiere; ohne Scherz liegt der Gedanke ganz nahe, als seien die damaligen Künstler auf die abnorme Idee verfallen, die Ornamentik einmal in dieser Meeresvegetation zu versuchen. Uebrigens ist der romanischen Epoche hier zu Lande dieser Fehler fremd.

Es erübrigen nun noch einige Worte über die vom Mittelalter überkommenen Profanbauten. Streng genommen, gibt es deren nur einen; das ist das ältere Rathhaus, denn das jüngere (bedeutend grösser) gehört entschieden auch einer viel jüngeren Zeit an. Am alten gothischen Rathhaus finden sich folgende Eigenthümlichkeiten: Alle seine Thür- und Fensterbekrönungen sind radical rundbogig, und das mit einer Keckheit, wie sie uns nur in einigen naiven sogen. neugothischen Versuchen entgegentreten, die aber auch das Gefühl von ästhetischem Erbrechen in uns aufregen. Das ist nun hier nicht im Entferntesten der Fall. Im Gegentheil, diese durch und durch fein und tief profilirte Anlage, ganz in wohlerhaltenem Haustein ausgeführt, macht einen harmonischen und wegen seiner Excentricität auch lange fesselnden Eindruck. Das Haus ist übrigens sehr klein, nicht grösser wie die Privathäuser, so dass man sich förmlich diese Erscheinung in Beziehung zur Stadt nicht recht zu deuten weiss, im Gegentheil eine Ursache zu vermuthen geneigt ist, die uns vielleicht dereinst eine fleissige Durchmusterung der Archive klar legen wird. Möchte doch recht bald eine umfassende Geschichte dieser Stadt in Angriff genommen werden, denn wir möchten mit einem geistreichen Engländer unserer Tage sagen, dass für den Aesthetiker Localgeschichte unentbehrlich sei, weil ohne sie man stets auf dem Wege der nutzlosen Vermuthung bleibe: mit Vernachlässigung des menschlichen Momentes, in dem ja schliesslich doch alles Monumentale seine Motivirung, seinen Aus- und Eingang finden muss.

Aachen. J. B.

Die Apostel in der bildenden Kunst.

Von B. Eckl in München.

(Fortsetzung.)

II.

Der h. Petrus und der h. Paulus.

2. Einzeln dargestellt.

a. Der h. Petrus.

Von Gian Bellini: ein herrliches Gemälde.[1]) Der h. Petrus empfängt knieend von dem auf einem Throne sitzenden Jesus Christus die Schlüssel. Hinter dem h. Petrus stehen die drei christlichen Gnaden: Glaube, Hoffnung und Liebe. Poussin hat das Sujet in seine sieben Sacramente aufgenommen, um das Sacrament der Priesterweihe darzustellen. In diesem Bilde sind die

1) Madrider Galerie Nr. 115.

zwei Themata wieder vereinigt, und wir müssen auch daran erinnern, dass die allegorische Darstellung der Jünger und Nachfolger Christi als Schafe, die nach der Weide blicken, durch die Praxis der ältesten christlichen Kunstschulen geheiligt worden ist. Rubens hat das Sujet in einem Gemälde, welches nur die zwei Figuren, nämlich Christus und den h. Petrus, enthält, sehr einfach dargestellt (in der Kathedrale zu Mecheln), weniger gut in einem anderen mit fünf Figuren (in der Galerie zu Haag). Wir könnten noch viele andere Beispiele anführen, aber der Gegenstand ist von der Art, dass er, er mag behandelt sein wie er will, nicht leicht missverstanden werden kann.

Eine sehr idealische Auffassung dieses Gegenstandes ist die, wo der h. Petrus zu den Füssen der h. Jungfrau kniet, und das Jesus-Kind, sich von ihrem Schoosse niederbeugend, ihm die Schlüssel übergibt, wie in einem besonders schönen und grossen Gemälde von Crivelli[1]) und in einem anderen von Andrea Salaino. Ein anderes, sehr schönes und seltenes derartiges Bild befindet sich im Besitze des Mr. Bromley zu Watten.[2])

Nach der Himmelfahrt unseres Heilandes ist die persönliche Geschichte des h. Petrus Anfangs mit der des h. Johannes und hierauf mit der des h. Paulus vermengt.

„Der h. Petrus und Johannes heilen den Lahmen vor dem sogen. schönen Thore" — ist das Sujet eines der schönsten Cartons Raphael's zu Hampton Court. Die Heilung geht in einer prächtigen Colonnade vor der sogen. schönen Pforte des Tempels zu Jerusalem vor sich. Der Lahme, eine hässliche Gestalt, den Rücken an eine Säule gelehnt, liegt auf dem Boden. Petrus hat mit der Rechten die Linke des Kranken ergriffen und erhebt die Linke wie zum Segnen. Johannes, rechts neben Petrus stehend, deutet mitleidsvoll auf den Lahmen. An die Säule, woran dieser liegt, hat sich ein Mann gelehnt, welcher neugierig und gespannt der Heilung zusieht. Ein anderer drängt sich gleichfalls neugierig hinzu; aber ein nacktes Kind sucht ihn hinwegzuziehen. Andere Neugierige stehen etwas weiter hinten. Noch weiter davon trägt eine Frau einen Korb mit Früchten auf dem Kopf, und ein Kind, entblösst, von ihr an der Hand geführt, hat an einem Stocke Vögel hängen. Hinter Petrus liegt ein anderer hässlicher Bettler auf den Knieen, den Oberleib auf einen Stab gestützt und der Heilung neugierig zusehend. Unter den Neugierigen, die sich bei diesem befinden, sticht besonders eine Frau hervor, die einen Säugling in den Armen hält.[1]) Perin del Vaga, Nicolo Poussin und andere weniger berühmte Maler haben es ebenfalls behandelt; es ist vielen Contrastes und dramatischen Effectes fähig.

„Die Kranken werden vor Petrus und Johannes gebracht und in ihren Schatten gestellt, damit sie geheilt würden" von Masaccio.[2])

„Petrus predigt den Neubekehrten". Die zwei schönsten derartigen Gemälde sind die einfache Gruppe von Masaccio und eine andere von Le Sueur, voll Mannigfaltigkeit und Gefühl.

„Petrus und Johannes theilen den h. Geist mit, indem sie ihren Schülern die Hände auflegen", von Vasari (in der berliner Galerie Nr. 313).

„Die Vision des h. Petrus". Drei Engel halten den Vorhang oder das Leintuch, welche die verbotenen Thiere, als Schweine, Kaninchen etc. (wie in einem Kupferstiche nach Guercino), enthalten.

„Der h. Petrus tauft den Hauptmann" (Cornelius), sehr passend in der Taufkapelle im Vatican stehend. „Der h. Petrus begegnet dem Hauptmann; er segnet dessen Familie". Lauter gewöhnliche Versionen sehr interessanter und malerischer Darstellungsgegenstände.

„Die Taufe des Cornelius" ist auf einem aus der Benedictiner-Abtei Abdinghof zu Paderborn stammenden und zur Zeit sich im Besitze des Franciscanerklosters zu Werl befindenden romanischen, äusserst zierlichen und sehenswerthen Trag-Altärchen in eine auf dem Deckel angebrachte Silberlamelle gravirt.

Dieses merkwürdige Trag-Altärchen verdient eine nähere Beschreibung. — Dasselbe ist in Form eines länglichen Reliquienkästchens angefertigt und hat ausschliesslich der Füsse $3^1/_2$" und einschliesslich derselben $4^1/_2$" Höhe. Die obere Platte misst $11^3/_4$" in der Länge und $7^1/_4$" in der Breite. Das Gehäuse des Kästchens ist aus Eichenholz gebildet, welches grösstentheils mit Kupferblech überzogen ist. Die Füsse bestehen aus mächtigen, massiv aus Messing gegossenen Klauen, je einen Zoll hoch. Der Sockel ladet stark aus und besteht aus einer $^1/_4$" hohen, aufrechten Platte und aus einer Schräge von $^3/_8$" senkrechter Höhe. Die Seitenwände springen $^3/_4$" zurück und tragen in einer Höhe von $2^1/_4$" den Deckel. Dieser Deckel ist dem Sockel

1) Früher in der Brera zu Mailand, jetzt in England in der Galerie des Lords Ward. Es ist dies das schönste und charakteristischste Bild Crivelli's.

2) Es hat das Zeichen *MĚDULA* und wird dem *Giulio della Mendula*, einem sonst nicht sehr bekannten Maler, zugeschrieben.

1) Brancacci-Kapelle zu Florenz.

2) Vgl. Hack. a. a. O. S. 244.

ganz analog gebildet; nur zeigt er das umgekehrte Profil. Die Schräge befindet sich nämlich unten und darüber steigt die senkrechte Platte auf.

Besonderen Werth erhält dieses Portatile durch die kräftigen Gravirungen, welche die Deckel und die Seitenwände zieren. Der erstere besteht aus einem Steine von 6″ Länge und 3½″ Breite, der rings von einer ¾″ breiten Silberlamelle eingefasst wird, auf welche eben so zierliche als streng stilisirte Ranken-Arabesken mit sicherer Stichelführung gravirt sind. Den übrig bleibenden Raum jeder Schmalseite nimmt vergoldetes Kupferblech von 2¼″ Breite ein; durch Quertheilung ergeben sich je zwei längliche Quartiere von je 3½ Zoll Länge. Jedes dieser vier Rechtecke ist mit einem gravirten Heiligengemälde in halber Figur ausgefüllt. Zu oberst, d. h. in den vom Beschauer abgekehrten Vierecken, links Paulus, rechts Petrus, so dass, wenn der Trag-Altar ostwärts aufgestellt ist, der Heiden-Apostel auf der Nordseite, welche als die Region der Finsterniss den Paganismus symbolisirt, der Apostel der Beschneidung an der Südseite Platz hat. Paulus ist mit lang herabwallendem, Petrus mit kurzem Barte dargestellt; jener hält ein Buch, dieser ein Schlüsselpaar in der Hand. Unter der Figur des Petrus ist Blasius angebracht. Die diesem entsprechende Figur zur Linken ist durch Verletzung des Blechs abhanden gekommen; es ist jedoch eine Darstellung des h. Felix gewesen, wie aus den zum Theil noch vorhandenen Buchstaben ersichtlich ist, die um das Haupt geschrieben standen.

Die dargestellten Scenen anlangend, so befinden sich auf diesem Altärchen fünf, nämlich: 1. Das Martyrium des h. Blasius. 2. Das des h. Paulus. 3. Die Taufe des Hauptmannes Cornelius durch Petrus. 4. Das Martyrium des Apostels Jakob des Grösseren. 5. Das des h. Felix. Die äusseren Umrisse der dargestellten Gegenstände schneiden das Kupferblech ab, so dass ausserhalb dieser Umrisse freier, unausgefüllter Raum bleibt, hinter dem die dunkelgefärbte Kastenwand zum Vorschein kommt, von der sich die Scenerieen selbst fast wie Flach-Reliefs abheben. Die inneren Conturen sind mit sicherer Hand eingezeichnet, von Schattirung jedoch kaum eine Andeutung, so dass wir in diesen Gravirungen nur Umrissbilder, wie sie die romanische Periode so sehr liebte, vor uns haben. Zur Einrahmung zieht sich um jede der vier Wände ein schmaler Rand, der die Scenen einer jeden Seite knapp einfasst.

Der Meister, der dieses Portatile anfertigte, muss viel Sinn für künstlerische Ausstattung gehabt haben; denn es genügte ihm nicht, demselben eine gefällige Form zu geben und es mit dem Glanze edlen Metalles zu überziehen. Er hauchte den Flächen auch das Leben bildlicher Darstellung ein. Und in dieser Beziehung müssen wir ihm eine nicht geringe Begabung und hohes technisches Geschick zuerkennen. Die Bilder sind lediglich Umrissbilder ohne Schattirungen, treten jedoch dadurch, dass die äusseren Umrisse den Stoff *a jour* durchbrechen, gleichwohl wie Flach-Reliefs heraus und hervor. Die Umrisse sind mit scharfen Linien gezogen, namentlich ist der Faltenwurf mit Fleiss und mit gewandter Drapirung angelegt. In den statuarischen Darstellungen des Deckels herrscht Ernst und Ruhe, dagegen in den scenischen Bildern der Seitenwände reges und bewegtes Leben. Die Actionen werden fasst mit übertriebener Heftigkeit ausgeführt; die Gewänder flattern wie vom Sturme fortgerissen. Die Composition gibt den klar gefassten Gedanken fasslich wieder und weiss selbst die einzelnsten Details geschickt zur Hebung des Totalausdrucks zu benutzen. In der Anordnung der Gruppen und der Darstellung der Scenen herrscht Mannigfaltigkeit der Auffassung und Abwechslung des Ausdrucks. Auch einen schwachen Anfang zur Landschaft sehen wir hier gemacht.

Die Taufwanne mit dem entkleideten erwachsenen Täufling, an welchem Petrus selbst die Sacraments-Spendung vornimmt, ist deutlich erkennbar. Hinter dem Täufer steht ein Diakon, ein Buch auf beiden Händen tragend; ihm gegenüber, auf der anderen Seite der Taufwanne, ein Cleriker (als solchen charakterisirt ihn deutlich genug die Tonsur), welcher das Oberkleid des Täuflings hält. Aus einem von einer Gloriole umschlossenen Stern — dem Stern aus Juda, dem neuen Glaubenslichte — ergiessen sich Strahlen auf den Täufling herab. Es ist dies ohne Zweifel die Darstellung der Taufe des Cornelius zu Cäsarea, welche das zehnte Capitel der Apostelgeschichte erzählt und wodurch, so viel uns bekannt, der erste Heide zum Christenthum aufgenommen wurde.

Bei dem Carton, welcher die Heilung des Lahmen durch Petrus vorstellt (Nr. 1252) ist Raphael von Unberufenen öfter getadelt worden, dass er hier seine Composition durch die beiden Säulenreihen in drei Theile zerlegt habe. Es hält indess nicht schwer, auch hier die künstlerischen Absichten nachzuweisen, welche ihn zu dieser Anordnung bewogen haben. Es heisst in der Bibel, der Lahme habe an der Pforte des Tempels gelegen, welche die schöne genannt worden. Durch diese reiche Säulenhalle hat Raphael diese Eigenschaft vortrefflich ausgedrückt und zugleich dadurch, dass er die mit Reliefs verzierten Stämme der Säulen, als von

vergoldeter Bronze gedacht, Gelegenheit gegeben, durch das Aufhöhen mit Gold in den Teppichen eine sehr prächtige Wirkung hervorzubringen. Auch für die Anwendung der gewundenen Säulen-Stämme, welche in der Architektur mit Recht getadelt werden, hat Raphael seine sehr guten Gründe gehabt. Einmal glaubte er dadurch seiner Darstellung eine grössere Wahrheit zu verleihen, denn einige in der Peterskirche zu Rom vorhandene Säulen von ähnlicher Form, welche ihm als Vorbild gedient, gelten schon seit früher Zeit, wenngleich irrig, als vom Tempel Salomonis herrührend, dann aber sagte ihm sein malerisches Gefühl, dass die leichten Windungen der Säulen sich in etwa den mannigfaltigen und lebendigen Bewegungen der Figuren nähern, während ganz gerade Stämme mit jenen einen zu harten und schroffen Gegensatz gebildet haben würden. Endlich konnte Raphael nach dem biblischen Text, an welchen er sich, wie gesagt, immer genau gehalten, hier nicht wohl alle Figuren, welche den grossen Raum erfüllen mussten, auf die Heilung des Lahmen beziehen; durch die Säulen aber gewann er für die Haupthandlung einen ruhigen Abschluss und Gelegenheit, in den übrigen Zwischenräumen derselben, sowohl die Angabe der Bibel, dass das Volk um diese Stunde in den Tempel ging, zu beten, auszudrücken, als Spielraum für die schönsten Episoden. Durch die Zwischenräume der Säulen nach der Tiefe hatte er aber wieder den Vortheil, jene Nebenbeziehungen auf eine leichte und natürliche Weise mit der Haupthandlung zu verbinden. Fassen wir nun die Hauptgruppe ins Auge, so gehört sie wieder zu dem Bewunderungswürdigsten was Raphael hervorgebracht hat. Welch ein ergreifender Gegensatz zwischen der grossartigen Gestalt des Petrus, der, mit dem Ausdruck tiefen Erbarmens und der vollen Zuversicht des Glaubens in den edlen Zügen, kräftig die Hand des Krüppels zu seinen Füssen mit den Worten ergreift: „stehe auf und wandle", und diesem Krüppel in dessen hässlichen Zügen sich das vieljährige Elend, welches seine schrecklich verkrümmten Beine beweisen, eben so lebhaft malt, als die unbedingte Zuversicht, womit er zu seinem Helfer emporblickt. Um dem Beschauer den Zustand eines solchen Jammerlebens recht lebendig vorzustellen, sind hier alle Einzelheiten des bettelhaften Anzuges, bis auf die Knopflöcher, mit der grössten Sorgfalt angegeben. Durch den Johannes, welcher voll innigen Erbarmens auf den Unglücklichen zu seinen Füssen herabsieht, erhält jener Gegensatz eine wohlthuende Vermittlung. Wie man aber auch gelegentlich Bettler und Krüppel antrifft, deren edle Gesichtsbildung einen eigenen Gegensatz mit ihrem Zustande macht, so auch hier der Lahme, welcher, auf die Krücke gestützt, sich neben Johannes hinter der Säule vordrängt und in seinem Profil an die Art erinnert, wie die Alten den herrlichen Dulder Odysseus zu bilden pflegten. Höchst augenblicklich und lebendig ist der schöne, kräftige Knabe, welcher jenen Lahmen leitet, in der Bewegung, wie er ihn mit dem ganzen Gewicht seines Körpers zurückzuziehen sucht. Eine jugendliche Frau, welche, einen Korb auf dem Kopfe, mit einem Knaben rasch nach dem Hintergrunde durch die Säulenhalle schreitet, während beide umschauen, zieht durch seltene Anmuth und Lebendigkeit an und schliesst mit einem Ehepaar, welches sittig und ernst sich dem Tempel nähert, auf dieser Seite die Composition ab. Die andere Seite bietet wieder den Gegensatz eines auf den Knieen mittels eines Stabes herbeirutschenden Krüppels von gemeinen Zügen und einer schönen jungen Frau mit ihrem Säuglinge dar. Die Durchsicht auf eine helle Landschaft zwischen den Säulen ist endlich von grossem Reize.

„Der Tod des Ananias." In Rücksicht der Composition nimmt dieser Carton eine der ersten Stellen ein. Um das Kunstreiche und die tiefe Absichtlichkeit der Anordnung in allen Theilen zu würdigen, sehe ich mich veranlasst, hier Einiges über die Schwierigkeit zu bemerken, in einer Composition, worin zahlreiche Figuren den Vorgrund, wie den Mittel- und Hintergrund erfüllen, Schönheit und Deutlichkeit zu erreichen. Die früheren Maler waren bei solchen Aufgaben theils dadurch, dass sie alle Figuren, mochten sich diese nun im Vorgrunde, im Mittel- oder Hintergrunde befinden, auf eine und dieselbe Fläche oder, wie es in der Kunstsprache heisst, auf denselben Plan stellten, theils durch die Wahl eines niedrigen, perspectivischen Augenpunctes in grosse Uebelstände gerathen. Denn nach den Gesetzen der Perspective mussten unter diesen Bedingungen die hinteren Figuren von den vorderen nothwendig so gedeckt werden, dass man nur von der zweiten Reihe noch die Köpfe, von den übrigen aber nichts als die Scheitel sehen konnte, wodurch natürlich Massen von plumper, unschöner und undeutlicher Art entstanden und der Künstler den geistigen Inhalt seiner Aufgabe nur in den Figuren des Vorgrundes deutlich aussprechen konnte. Obgleich manche Maler diesem Uebelstande durch die Annahme eines höheren Augenpunctes, wodurch auch von den Figuren des Mittel- und Hintergrundes ein grösserer Theil sichtbar wurde, theilweise zu begegnen wussten, so war es doch ein Bildhauer, nämlich der berühmte *Lorenzo Ghiberti*, welcher bei einer vorwaltend malerischen Anlage für die Anordnung zuerst zu einer vollständig schönen und deutlichen Ausbildung einer figurenreichen

Composition gelangte, indem er, ausser der Wahl eines hohen Augenpunctes, die Figuren des Hintergrundes auf einen erhöhten Plan stellte und sie dadurch zur vollständigen Anschauung brachte. Dies geschah vornehmlich in einem der zehn Reliefs seiner weltbekannten, im hiesigen königl. Museum in einem Gypsabguss vorhandenen Thüren des Baptisteriums von Florenz, welches den Besuch der Königin von Saba bei Salomon darstellt. Hier sehen wir die Begegnung des Salomo mit der Königin und beider nächstes Gefolge innerhalb einer Halle, zu der vom Vorgrunde selbst eine Treppe hinaufführt, auf dem Vorgrunde aber den Reisezug der Königin und das theilnehmende Volk. Dieses Relief ist im Jahr 1447 beendigt worden. Obwohl die Einwirkung desselben auf die späteren Maler sehr deutlich hervortritt, so hat doch keiner solchen Vortheil davon gezogen und die darin enthaltenen Gesetze mit so viel Einsicht und in so mannigfaltiger Ausbildung in Anwendung gebracht, als Raphael. Tritt dies schon in besonderer Ausführlichkeit in der Anordnung der Disputa und der Schule von Athen hervor, so ist es vielleicht nie mit so vielem Erfog zur ergreifendsten Darstellung der grössten Gegensätze benutzt worden, als bei dieser Darstellung vom Tode des Ananias. Wie Petrus hier in seiner erhabensten Würde als Vollzieher der Gerichte Gottes auftritt, so zieht er schon als solcher durch die Stellung auf einer erhöhten Bühne die Augen der Beschauer auf sich. Die an Ananias gerichteten Worte: „Du hast nicht Menschen, sondern Gott belogen", sind eben so lebendig in der Gebärde der Hände, von denen die Linke auf ihn selbst, die Rechte nach dem Himmel weist, als in dem strengen Ausdruck der edlen Züge seines Angesichts ausgesprochen. Eben so wird die Wirkung des unmittelbaren Eintretens der göttlichen Strafe auf den Beschauer dadurch verstärkt, dass der sterbende Ananias sich ganz im Vorgrunde, mithin an der niedrigsten Stellung des Bildes, befindet.

Unvergleichlich ist in dem Zusammenbrechen aller seiner Glieder das Vongottgeschlagensein und das Plötzliche ausgedrückt, wie im nächsten Augenblick auch das Haupt den Boden berühren und er völlig entseelt sein wird. Haben wir hier nun die beiden Brennpuncte von Ursache und Wirkung berührt, so verdient die Art, wie der Eindruck beider in den übrigen Figuren dargestellt ist, nicht geringere Bewunderung. Der Apostel Jakobus drückt, mit der Rechten auf den neben ihm stehenden Petrus, mit der Linken auf den Ananias deutend, den Gedanken aus: „Seht, so vollzieht durch diesen Gott sein Strafgericht!" Dank gegen Gott für die Kundgebung seiner Macht, Erstaunen, Theilnahme ist in den übrigen sieben Aposteln der Gruppe fein abgestuft. Mit ihren ruhigen und edlen Motiven bildet der laute Schrei des Entsetzens in einem Manne und der Schreck in einer Frau, welche in der Nähe des Ananias sich hingekniet hatten, um von den Aposteln Gaben zu erbitten, einen schlagenden Gegensatz. Ganz im Geist der Schrift weiss Raphael den erschütternden Eindruck jenes Strafgerichts aber wieder dadurch zu mildern, dass er uns die Apostel auch als die im Namen Gottes Segen und Wohlthaten Spendenden vor Augen führt. Wen konnte er aber hierzu wohl besser wählen, als den Johannes, welcher immerdar als der sanfteste und liebreichste der Jünger erscheint? Mit einem anderen Apostel sehen wir ihn auf dem entgegengesetzten Ende der erhöhten Bühne, welche die Apostel vereinigt, in lichtem, seiner milden Geistesart wohl entsprechendem Gewande, wie er Segen und Almosen einem Gläubigen ertheilt, in dessen Zügen sich die reinste Verehrung, das innigste Dankgefühl ausspricht. Bewunderungswürdig ist hier die Feinheit der Kunst, womit Raphael durch letzteren, zunächst durch die zwei Knieenden neben jenen von Entsetzen Ergriffenen, endlich durch die zwei stehend Gaben der Liebe heischenden Frauen auf der anderen Seite des von Johannes Gesegneten den vorderen Plan des Bildes mit dem hinteren und erhöhten in den Linien zu verbinden gewusst hat. Wie so häufig, hat er auch hier im Hintergrunde in einem Alten und einem Mädchen, welche getröstet und gestärkt eine Stiege hinaufgehen, den vorhergehenden Moment angedeutet. Ungleich bedeutender ist aber noch die Weise, wie er auf der anderen Seite des Bildes den zukünftigen Moment auszudrücken verstanden. Während hier ein Mann die Arme voll Erstaunen ausbreitet, seinen Blick auf den vor ihm liegenden Ananias heftet, ein Jüngling, auf Petrus deutend, dem Sterbenden zuruft: „Sieh, das sind die Gerichte Gottes", hinter ihnen endlich zwei andere Figuren von ihrer Habe Kleidungsstücke herbeitragen, naht sich letzteren zunächst, nichts von dem schrecklichen Ende ihres Mannes und dem ähnlichen, welches ihr bevorsteht, ahnend, Saphira, die Frau des Ananias, ganz vertieft in der Betrachtung des Geldes in ihrer Linken, von dem sie so eben mit der Rechten einige Stücke zurücknimmt. Das kurze, der römischen Bevölkerung eigene Verhältniss der menschlichen Gestalt, welches Raphael durch die Benutzung römischer Modelle allmählich angenommen hatte, tritt hier in den Gestalten des Petrus und Jakobus besonders auffallend hervor. Ueberblickt man nun aber die Composition im Ganzen, so sieht man, dass die Grundlinie, worauf sich die einzelnen Figuren befinden, eine Ellipse bildet, für

deren vordere Hälfte ein niedriger, für die hintere ein erhöhter Plan in Anwendung gekommen ist.

Nichts aber spricht mehr für die volle Höhe der Kunst, worauf dieses Werk steht, als dass man die tiefe Absichtlichkeit der Darstellung im Ganzen wie im Einzelnen erst nach reiflichem Nachdenken gewahr wird, indem Alles vielmehr so einfach und natürlich erscheint, als ob es gar nicht anders sein könnte. Diese Art von künstlerischer Nothwendigkeit, welche den Eindruck der grössten Wahrheit hervorbringt, bezeichnet nun aber in jeglicher Kunst immer den höchsten Gipfel und findet sich daher eben so in den Meisterwerken eines Shakespeare wie eines Mozart wieder.

„Die Wiedererweckung der Dorkas oder Tabitha", eines der schönsten und effectvollsten Gemälde Guercino's, jetzt im Palaste Pitti. Die einfache Würde des Apostels und der Blick des Erstaunens im Angesichte des zum Bewusstsein wiedererweckten Weibes zeigen, wie stark Guercino sein konnte, wenn er natürliche Regungen von nicht erhabener Art darzustellen hatte. Derselbe Gegenstand, von Costanzi, befindet sich auf einem der grossen Mosaikbilder in der St. Peterskirche zu Rom. „Der Tod der Dorkas" von Le Sueur ist ein schönes Gemälde. Sie liegt auf einem Bette ausgestreckt da. Der h. Petrus und zwei andere Apostel nähern sich demselben; die armen Witwen zeigen dem h. Petrus weinend die Kleider, welche Dorkas für sie gemacht. (Apost.-Gesch. IX. 39.)

Die „Gefangenschaft des h. Petrus" und „seine Befreiung durch einen Engel" waren so wichtige Ereignisse und bieten so klare Puncte dramatischen Effectes dar, dass sie in jeder möglichen Mannigfaltigkeit des Stiles und Gefühles, und zwar von der einfachen Formalität der alten Mosaikbilder — wo die zwei Figuren, Petrus, auf einem Schemel sitzend und sein Haupt mit der Hand haltend, und der Engel an seiner Seite die Geschichte wie eine Vision ausdrücken — bis zu dem scenischen und Architektur-Gemälden Sternwicks' herab — wo ein kleiner St. Petrus, mitten in einer ungeheuren Perspective dunkler Gewölbe und Säulen, mit einem Engel oder einer Schildwache, welche irgendwo im Vordergrunde steht, gerade dazu diente, dem Gemälde einen Namen zu geben, — dargestellt wurden.

Mehrere diesen Gegenstand darstellende Beispiele sind sehr berühmt.

Masaccio hat in den Frescogemälden der Brancaccio Kapelle den h. Petrus im Gefängniss dargestellt, wie er zu den grossen Fenstern hinaus schaut und Paulus der von aussen herein mit ihm spricht. (Die edle Figur des h. Paulus in diesem Frescogemälde wurde von Raphael in der Predigt des h. Paulus zu Athen nachgeahmt.) In der nächsten Abtheilung der Reihe stellt Masaccio dar, wie der Engel den h. Petrus aus dem Gefängniss fortführt, während die Wache am Thore schläft; er schläft wie einer der in einem unnatürlichen Schlafe überwältigt wurde.

(Fortsetzung folgt.)

Zur Kunstthätigkeit in Mainz.

Es konnte nicht fehlen, dass mir bei weitergeführten Studien über die Vergangenheit der Stadt Mainz Quellen zu Händen kamen, welche einestheils ganz neue Beiträge zu meiner „Kunstthätigkeit der Stadt Mainz von Willizisens Zeit bis zum Schlusse des Mittelalters", anderentheils Berichtigungen und Ergänzungen zu derselben lieferten. Das Streben nach absoluter Genauigkeit und Vollständigkeit bestimmt mich, hier das nachträglich Gefundene zu veröffentlichen.

994. Juni 5. Erzbischof Willizis[1]) weiht die zu einem Stifte für 20 Stiftsherrn erweiterte Kirche St. Victor:[2]) ein in Gegenwart des Kaisers Otto III. Später setzte Willizis seinen Schüler Burchard,[3]) nachmals Bischof von Worms, als Propst vor.

1036. Nov. 10. Bardo weihet den Dom ein.

Da am 11. November das Fest des grossen Bischofs Martin als des Mainzer Diöcesanpatrons gefeiert wurde, so musste wohl am Tage vorher der Dom bereits geweiht sein. Da genau der Donnerstag als Tag der Woche und der 10. genau als Tag des Monats angegeben ist, wo die Weihe Statt fand, so muss 1036 als Weihe-Jahr festgehalten werden gegen Marian's Angabe 1037, in welchem Jahre zudem der der Feier beiwohnende Kaiser Konrad nicht in Mainz sein konnte. In genanntem Jahre fiel der 10. November auf einen Donnerstag.

Vgl. F. Schneider über Bardo's Bauthätigkeit im Katholik 1870, Decemberheft.

1069. Nov. 23. Erzbischof Sifrid[4]) weiht die unter

1) Früher setzte ich die Weihe zwischen 990 und 1000; vgl. aber *Passio s. Bonif. in Jaffé, Mog. p. 482.*

2) St. Victor in Mainz besass Reliquien des h. Victor aus dem gleichnamigen Stifte in Xanten.

3) Die Vita Burchardi ist reich an Worms betreffenden kunsthistorischen und historischen Notizen für das Ende des 10. und den Beginn des folgenden Säculums.

4) In dem Würdtwein'schen Manuscripte der Frankf. Stadtbibl Pack 12 steht ein *Directorium chori eccl. B. M. V.* mit der Collecte: *Propitiare, quaesumus Domine, anime famuli tui Siffridi archiepiscopi patris nostri etc.*

Willizis begonnene Kirche zu Ehren Maria's (*B. M. V. ad gradus*) als Stiftskirche ein.

Diese Stiftskirchenweihe ist von Bedeutung. Ich glaube, dass mit ihr auch diese Kirche zur Taufkirche wurde. Durch den Bardodom hatte man zwei Martinskirchen, Alt- und Neu-Martin. Es lag nahe, dem alten Martinsdome einen anderen Namen zu geben. Man taufte sie um in Johanneskirche, wie sie jetzt noch heisst, und endlich den Namen[1]) aus der dabei gelegenen uralten, von Berthoara, Tochter Theodeberts um 530 erbauten Taufkirche. Das veranlasste Viele, den alten Dom für Berthoara's Bau zu halten und den alten Dom an der Stelle des neuen Bardon'schen zu suchen. Während St. Johann seinen Namen an den alten Dom abtrat, gab es seine Würde an das Liebfraustift ab. Von Berthoara's Bau ist nicht mehr die Spur vorhanden.[2])

1081. Mai 24—30. Den Dombrand in der Pfingstoctav auch erwähnt *Annalista Saxo*: *Mogontia ex maxima parte incendio conflagravit, principali ecclesia et tribus monasteriis combustis. Pertz, Ss. VI.*

Bisher unbekannt war die nach dem Dombrande und in Folge des Dombrandes von Seiten Heinrich's IV. gewordene Hilfe. Der unbekannte Verfasser der *Vita Heinrici* bei *Pertz XII, 270* klagt bei dem am 7. August 1106 erfolgten Tode des genannten Herrschers: „Wehe Mainz! welche Zierde hast du eingebüsst, da dir bei Wiederherstellung deines zerstörten Domes ein solcher Mann der Kunst abhanden gekommen. Wäre er am Leben geblieben, bis er den Bau deines Domes, den er begonnen, hätte zu Ende führen können, dann freilich möchte dieser wetteifern mit jenem gepriesenen Münster von Speier.“[3])

1134. Jener Kunstgiesser Snello war ein Geistlicher, nämlich Custos im St. Albanskloster in dem Jahre 1134.[4])

1137. Der Dombrand wird noch in anderen Quellen angegeben. Der Sächsische Annalist sagt: *Eodem tempore apud Germaniam obiit Adelbertus Mog. archiepiscopus et magna pars ejusdem civitatis igne cremata est. Eodem anno multa incendio vastata sunt loca scilicet Mogontiense, Spirense Strasburgenseque monasteria et pars magna Goslarie. Pertz, Ss. VI, 774. Die Ann. Stadenses* sagen: *Moguntia, Spira, Goslaria conflagraverunt.*

1) Urkundlich kommt die Benennung St. Johann für den alten Dom erst 1144 vor bei Wenk, Urkundenbuch 90 Nr. 63. In der *Passio s. Bonif. in Jaffé l. c., p. 479*, kommt das *Baptisterium s. Joh.* noch einmal vor; die Passion ist im 12. Jahrh. erfasst.

2) Auch vom *Baptisterium* in Worms und dem auf den Pirminskirchhof in Osthofen ist nichts mehr vorhanden.

3) Uebersetzung von Jaffé in den Geschichtschreibern.

4) Als Urkundenzeuge in *Joannis II, 743. 746. 747.*

1153. Erzbischof Arnold baut und begabt mit seinen Allodien in Bretzenheim das Kloster Dalheim bei Mainz.[1])

1163. April 7. Zerstörung der Stadt durch Kaiser Friedrich wegen der Ermordung Arnold's.

Häufig als einer furchtbaren Züchtigung der Stadt erwähnt: *Oefele, Ss. rer. Boic. II, 827 no. 25 im Rotulus censualis canonciae Pollingensis Ann. Palid. et Magdeb., Anno Colon. max., Egmundani, Ratispon. et Reichersperg. Pertz, Ss. XVI. XVII.*

1190 oder 1191. Diese Nachricht vom Dombrande muss nach der folgenden Regeste „1190. Was Erzbischof Konrad 1183 im Dome“ gesetzt werden.

Um 1200. Evangeliar in Quart aus dem Domschatze, jetzt in der Schlossbibliothek in Aschaffenburg. Darin sind viele höchst wichtige Bilder deutschen Ursprungs. Ueberraschend die Feier in den Geberden und noch mehr der würdige Ausdruck mancher Köpfe. Waagen, Kunst und Künstler in Deutschland, I. 376 ff.

1228. Ueber den Hauptaltar vgl. Kirchenschmuck, 1869, Heft 3 S. 1.

1233. Ein Mönch des Mainzer Bisthums verfertigt Kreuzbilder von wunderbarer Schönheit für die Abtei Heisterbach.[2])

Um 1234 wird die Dominicanerkirche erbaut; ihr Erbauer war laut einer darin befindlichen Inschrift Arnold Waltpode, der 1268 starb.[3])

1235. Aug. 21. Bei Gelegenheit des Reichstags wohnt Friedrich II. mit seinem Hofstaate der h. Messe im Dom bei, worauf Festessen.[4])

1239. Juli 4. Die Domweihe ist erwähnt ausserdem in *Ann. Mog.; cf. Serario-Joannis I, 599, no. 2.* — Jetzt noch feiert die Mainzer Kirche diesen Weihetag.

1250. Eine Abschrift des Inventars des Domschatzes aus 1542 befindet sich noch in Mainz.

1285. April 17. Bei dem Brande des Liebfraustifts wird auch ein Thurm des Domes (der nordöstliche) und das neue Archivgewölbe zerstört.[5])

1) Handschriftl. Notiz Bodmann's in seinem Handexemplare des *Gudenus, Cod. dipl. I,* auf den Schmutzblättern. Die Handschrift gehört der Mainzer Stadtb.

2) *Caesarii Heisterb. Miracul dial. 8, 24.*

3) Notiz Bodemann's zu *Gudenus l. c. tom II* letztes Blatt.

4) *In die Timothei imperator diademate imperiali insignitus in eccl. Mog. fere omnibus principibus adstantibus, debito honore refulsit; post missarum sollempnia invitans omnes ad epulas etc. Ann. Col. max.*

5) *Ecclesia s. Marie ad gradus, una turris maioris ecclesie Mag. et nove ypothece ibidem sunt combustae. Ann. brev. Worm. Pertz, Ss. XVII, 77.*

1301. Goldschmid Konrad, urkundlich bei Baur, Hess. Urkk. II, 612.[1])

1301. Haus zum Clockingizere, lag auf dem Leichhofe und stiess an den Dom.

Ein Ervin, Sohn des Eckehardus Clockingizere, kommt 1310 urkundlich vor. Baur II. 606, 607, Note.

1302. Jacob Steinmetz, urkundlich ebendaselbst 614.

1312. Johannes Steinmetz, ebendaselbst 728.

1326. Cunrad Steinmetz, Baur III, 7.

1328. Von dem Glockengiesser Johann von Mainz ist auch die Glocke zu Schierstein im Rheingaue.[2])

1355. Cuntze Meler (Maler).[3])

1356—60. Jakob von Mainz, Baumeister an St. Victor zu Xanten. Otte, Kirchl. Kunstarchäologie II, 643.

1361. Jakob's Bruder Heinrich, ist gleichfalls thätig als Baumeister an St. Victor zu Xanten.

Lotz, Kunsttopographie, vgl. Xanten.

1411. Jeckel Schenckenberg und Ludwig Kessler sind in diesem Jahre geschworene Baumeister der Stadt. Von ihnen bewahrt das Staatsarchiv in Darmstadt einen Baubescheid, woran noch Kessler's Siegel hängt.

1418. Aufzeichnung *de ornatibus et clenodiis* der Mainzer Kirche.[4])

1430. Der Carmeliter Johann Faber, auch Carnificus genannt, aus Mainz, Schönschreiber und Miniaturist, schreibt Psalterien im grössten Formate auf Pergament. Sie verwahrt jetzt der Dom, wohin sie aus dem Carmeliterkloster kamen. Einzelne vorzüglich schöne Blätter wurden zur Zeit der Franzosen ausgeschnitten.[5])

1452. Johann von Mainz *(Giavanni di Magonza scrittore,* Buchschreiber in den Estensischen Staaten Italiens. Er schrieb für Herzog Borso einen Sueton.

Org. des Germ. Mus., 1869, S. 75: Deutsche Buchschreiber und Maler in Italien.

1456. Heinrich Cremer, auch Albech oder Albeck genannt, Stiftsvicar von St. Stephan, illuminirt und bindet Bücher. Illuminiren heisst das Eintragen der Initialen in geschriebene oder gedruckte Bücher.[6])

1481. Missale auf Pergament aus Liebfrau, jetzt im bischöflichen Seminare.

1489. Erzbischof Berthold von Henneberg lässt auf dem Thurme von St. Quintin eine Wohnung für den Feuerwächter errichten.[1])

F. Falk.

1) Vgl. Mone, Zeitschr. XV, 35: Die Handwerker zu Mainz, Worms und Speier.
2) *Meyster Johann von Mence der goss mich. Nass. Ann. II,* Heft 2, S. 187 Note.
3) Erscheint in einer Urkunde bei Baur, Hess. Urkk. III, 369.
4) F. Schneider im Organ f. christl. Kunst, 1862, Nr. 23. S. 273.
5) Müller, Beiträge zur deutschen Kunst und Geschichtskunde, Jahrg. 2 S. 59, mit Abbild.
6) Schaab, Buchdruckerkunst I, 241.

1) Schaab, Gesch. v. Mainz, II. 161.

Das Hauptportal am Wormser Dome.

An das südliche Seitenschiff des Wormser Doms sind mehrere Kapellen angebaut, St. Nikolaus nach Westen, St. Anna und Georg gegen Osten[2]). Zwischen St. Nikolaus, resp. seinem Chörchen, und der Wand von St. Anna führt ein Treppenaufgang zu dem durch seinen Bilderkreis ausgezeichneten Portale.[3]) Die Annahmen, in welche Zeit die Erbauung des Portals und der an dasselbe sich anschliessenden Theile Nikolaus, und Annakapelle fallen, gingen seither weit aus einander. Auf Grund zweier Urkunden, welche seither noch nicht in die Domgeschichte hereingezogen worden, lässt sich jedoch das Schwanken abschliessen und die Zeit des Baues genau fixiren.

Zunächst muss constatirt werden, dass Portal und Nikolauskapelle so wie Annakapelle in dieselbe Zeit fallen. Der Vergleich der einzelnen Formen so wie die Thatsache, dass gleiche Steinmetzzeichen von charakteristischer Art an Bautheilen des Portals und der Nikolauskapelle sich finden, begründet diese Annahme.

Der Zeit nach fallen Portal und Kapellen in das letzte Jahrzehend des 13. Jahrhunderts, wenn wir uns rund ausdrüken wollen. Schon Waagen[4]) setzte gut das Portal in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts.

In der ersten Urkunde vom 4. April 1289[5]) gedenkt Bischof Simon von Worms des Baues der Kapelle. Er sagt: „Da wir selbst sehen, wie schön und nützlich die Almosen der Gläubigen zum Baue der Kapelle des h. Nikolaus, welcher Bau so grossartig mit kostspieliger Arbeit begonnen worden, aufgewendet werden, ... so richten wir unsere Aufmerksamkeit auf die Förderung dieses Werkes und befehlen demnach Euch (den Decanen und Kämmerern von Worms, Eure untergebenen Pfarrer,

2) So heissen die Kapellen jetzt, in älteren Urkunden kommen als Kapellennamen Bartholomäus und Thomas vor; ich glaube, dass St. Anna und Georg jene Kapellen sind.
3) Beschrieben neuestens in Falk, Die Bildwerke des Wormser Doms, S. 15. Der Verfasser setzt das Portal S. 5 ums Jahr 1400.
4) Kunst und Künstler in Deutschland, II, 395. Nur ein Fenster der Nikolauskapelle, das gegen Westen, ist entschieden spätgothisch und das südwestliche an der Langseite mag auch später sein als der Kapellenbau.
5) Baur, Hessische Urkunden, II, 423.

Vicare und Capläne zu bestimmter Zeit an bestimmtem Orte zusammen zu berufen, damit sie vernehmen unser Mandat und die Ablassbriefe, die vor ihnen verlesen werden sollen. Den Zusammenkommenden leget aber auf, den erwähnten Bau zu unterstützen, indem sie ihre Pfarrangehörigen bitten, zu solch frommem Werke ihre Almosen und anderen Mittel zu geben."

Zwar ist in dieser Urkunde so wenig wie in der folgenden die Rede von dèm Portale, aber der Inhalt bezieht sich auch auf das Portal, da nur die Hauptsache, die Kapelle, in der Ablass-Urkunde anzuführen, passend scheinen mochte.

In der zweiten Urkunde[1]) verleiht Bruder *Hartungus, episcopus macrehensis*, einen „Ablass allen jenen, welche nach reumüthigem Bekenntnisse folgende Kapellen und Altäre des Doms, St. Nikolaus, St. Egid u. s. w., besuchen oder befördern (*manus adiutrices porrigere* hülfreiche Hand leisten beim Baue) oder darin die Messe hören". Die Urkunde ist zu Worms ausgestellt am Octavtage von Peter und Paul 1315. Wahrscheinlich besuchte Hartung den Dom und sah das fortgeschrittene Werk, als dessen Meister wir einen nicht näher bekannten *Anselmus* zu betrachten haben.[2])

Wir können annehmen, dass um 1315 die Kapelle St. Nikolaus sammt Portal vollendet waren, sonst hätte Hartung wohl mehr den Bau hervorgehoben. Das Auffordern, hülfreiche Hand zu leisten, mag sich mehr auf gänzliche Vollendung, innere Ausstattung durch Altäre, Bildwerke u. s. w. beziehen. Jedenfalls war der Entwurf zu Allem fertig. Wir stehen demnach nicht an, das Portal sammt den anliegenden Kapellen in die Zeit um 1300 zu setzen.

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Nürnberg. Im Germanischen Museum ist jüngst eine Reihe schöner Abgüsse höchst interessanter alter Grabdenkmale aufgestellt worden, die theils auf Kosten des Museums geformt, theils als Geschenke hingekommen sind. Es ist die Absicht, aus sämmtlichen in Deutschland befindlichen Grabdenkmälern die auszuwählen, welche durch künstlerische Vollendung oder die historische Bedeutung der durch sie geehrten Personen als die wichtigsten erscheinen, und diese abzuformen und die Abgüsse in langer Reihe aufzustellen, so dass gewisser Maassen eine monumentale Geschichte Deutschlands an den Beschauern vorübergeht. Unter den bereits aufgestellten befindet sich das Grabdenkmal der Plectrudis, Gemahlin Pipin's von Heristal, der Uta, Gemahlin Kaisers Arnulf, die der deutschen Kaiser Rudolf von Habsburg, Günther von Schwarzburg, Ludwig des Baiers. Jüngst ist dazu Ruprecht von der Pfalz und seine Gemahlin Elisabeth von Hohenzollern-Nürnberg gekommen. Unter den sonstigen sind einige Bischöfe aus Mainz und Hildesheim zu nennen, dann Heinrich der Löwe und seine Gemahlin, Eitel Friedrich von Hohenzollern und seine Gemahlin, Mitglieder der Häuser Katzenellenbogen, Hohenlohe, Oettingen, Gemmingen u. A. Auch Künstler und Gelehrte befinden sich darunter. Jüngst aufgestellt sind die unglückliche Agnes Bernauer, dann — als Geschenk des Deutschen Kaisers — Hermann von Henneberg-Römhild und seine Gemahlin Elisabeth von Brandenburg. Demnächst werden Götz von Berlichingen, ein Fürstenberg u. A. aufgestellt werden. In Basel soll das Grabmal der Gemahlin Anna und eines Söhnchens Rudolf's von Habsburg abgeformt werden; in Hildesheim das jüngst erst wieder aufgefundene des Bischofs Adelog; in Mainz mehrere Bischöfe; in Köln das Grab Konrad's von Hochstaden, des Erbauers des Domes, im Kloster Heilsbronn u. a. O. die sämmtlich erhaltenen Grabmäler des Hauses Hohenzollern, zu deren Abformung Kaiser Wilhelm die Mittel angewiesen hat.

1) Das. S. 769.
2) Falk, S. 19.

Verantwortlicher Redacteur: **J. van Endert.** — Verleger: **M. DuMont-Schauberg**'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: **M. DuMont-Schauberg.** Köln.

Organ für christliche Kunst
herausgegeben und redigirt von
J. van Endert in Cöln.
Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark. mit artistischen Beilagen.

Nr. 9. — Köln, 1. Mai. 1871. — XXI. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Ein Programm zur Ausmalung des mainzer Domes aus dem 11. Jahrhundert.

In der Literatur der kirchlichen Kunstthätigkeit des Mittelalters, des christlichen Bilderkreises insbesondere, haben wir den Freunden dieses Gebietes einen neuen Beitrag zu verzeichnen. In einer eben erschienenen historischen Arbeit[1]), die sich die Darstellung des Lebens und der Wirksamkeit des h. Bardo, Erzbischofs von Mainz, nach den Hauptquellen zur Aufgabe macht, finden wir als interessante Beigabe die Mittheilung eines Programmes zur Ausmalung des mainzer Domes aus der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts. Der Verfasser veröffentlicht dasselbe nach der Originalhandschrift zum ersten Male in seinem ganzen Umfange und schickt eine historisch-kritische Einleitung voraus, wodurch dieses in mannigfacher Beziehung für die mittelalterliche Kunstforschung wichtige Monument des Kunstsinnes einem grösseren Leserkreise zugänglich gemacht wird. In nachstehenden Zeilen geben wir die wichtigsten Momente über diese merkwürdige Arbeit wieder.

Besagtes Programm ist niedergelegt in dem Entwurfe eines grossartigen Kreises von Inschriften, welche Wandgemälden, Darstellungen aus der heiligen Schrift im mainzer Dome sollten beigefügt werden. Das Ganze besteht aus 841 Leoninischen Versen, die, in den meisten Fällen zu einem Paare geordnet, eine Thatsache in prägnanter Fassung enthalten; nur in wenigen Fällen kommen einzelne abgeschlossene Verszeilen vor. Eine sehr grosse Anzahl von Glossen, mit welchen das Manuscript versehen ist, rühren von der Hand seines Verfassers selbst her. Zumeist sind sie zwischen die Zeilen an die betreffende Stelle eingeschrieben oder auch auf dem Rande bemerkt. Dieselben sind theils einfach ergänzender Natur, theils wollen sie dem Leser den Gedanken des Schreibers deutlicher vermitteln, was bei der Menge von abstracten Ausdrücken oder seltenen Formen nicht ohne Bedeutung ist; dann lässt er in den Glossen hier und da den biblischen Wortlaut anklingen, um über die Thatsache bestimmter zu berichten; endlich sind es erweiternde Zufügungen, welche die Anschauungen des Dichters über einzelne Puncte enthalten.

Gerade diese Menge von Noten scheint es gewesen zu sein, welche seit lange das Lesen des Manuscriptes verleidete. Aus eben diesem Grunde glaubte auch der Verfasser, von der vollständigen Wiedergabe der Interlinearglossen und Randbemerkungen absehen zu dürfen, „da dieselben im Ganzen nur aus Texterläuterungen bestehen und für das Verständniss ganz wohl entbehrt werden können“. Doch führt er dem Leser probeweise für ihren verschiedenen Charakter eine genügende Anzahl von Beispielen vor. Andererseits hat er dagegen die Mühe nicht gescheut, in Noten zu dem Gedichte selbst sämmtliche der heiligen Schrift entlehnte Thatsachen durch die entsprechenden Citate nach der Vulgata nachzuweisen, so dass mit leichter Mühe die einzelnen Stellen sich vergleichen und in zweifelhaften Fällen durch Zuhülfenahme der biblischen Erzählung klar stellen lassen.

Der Verfasser unserer Dichtung, welche im Original

1) Der h. Bardo, Erzbischof von Mainz von 1031—1051. Nebst Anhang: Der dichterische Inschriftenkreis Ekkehard's IV., des Jüngeren († 1036), zu Wandmalereien im mainzer Dome, v. Friedrich Schneider, Dompräbendat in Mainz. 106 Seiten gr. 8. Mainz, 1871.

in der Stiftsbibliothek zu St. Gallen *(cod. sangall. Nr. 393)* sich befindet, ist der gelehrte Benedictinermönch Ekkehard IV., der Jüngere, welcher den berühmten Notker von St. Gallen zum Lehrer hatte. Nachdem er viele Jahre in dieser Pflanzstätte christlicher Wissenschaft und Kunst zugebracht, wirkte er von etwa 1025 an als Scholaster in Mainz. Er war ein Mann von vorzüglichen Anlagen, welche ihn befähigten, auf verschiedenen Gebieten menschlichen Wissens mit Erfolg sich zu bewegen. Seinem Talente und seinem Fleisse verdanken wir neben dem genannten noch andere poetische wie prosaische Werke. Ausser grosser Sprachgewandtheit, verbunden mit dichterischer Begabung, „setzt sein biblischer Bilderkreis eine höchst umfassende Kenntniss der heiligen Schrift voraus. Es ist bewundernswerth, mit welcher Sicherheit der Schreiber über den ganzen Inhalt derselben dem Thatsächlichen nach verfügt, und mit welcher Leichtigkeit er den Wortlant der einzelnen Stellen dem Metrum einzubinden versteht".

Von verschiedenen Verfassern kennen wir noch manche zum Theil ältere Werke der epigrammatischen Dichtungsart, der auch dasjenige Ekkehard's angehört; aber „keines von ihnen kommt hinsichtlich der Grösse der Aufgabe wie an Umfang der Arbeit demselben gleich. Der göttliche Heilsplan in der Schöpfung und Führung des Menschengeschlechtes war der Gegenstand, den er auf Grund der heiligen Geschichte metrisch zu einem grossartigen Cyklus verweben sollte, und eines der grössten kirchlichen Baudenkmale war bestimmt, mit dem von ihm entworfenen Bilderkreise geschmückt zu werden". Aribo nämlich, welcher den bischöflichen Stuhl von Mainz in den Jahren 1021—1031 inne hatte, beabsichtigte die Ausmalung seiner Kathedrale und übertrug Ekkehard den Entwurf eines Programmes zu derselben. Als ein solches müssen wir seine Arbeit wohl bezeichnen, denn zu jener Zeit waren im mainzer Dom Malereien noch nicht vorhanden. Es handelte sich also für ihn in erster Linie nicht darum, nur passende Inschriften für bereits existirende Gemälde zu liefern, sondern er musste vor Allem an einen Plan für den Maler denken. „Es kann sonach keinem Zweifel unterliegen, dass auch der fachliche Entwurf der ganzen Bilderreihe, welchen die Inschriftendichtung enthält, Ekkehard's Werk ist." Hierin unterscheidet sich dasselbe gerade von anderen epigrammatischen Dichtungen.

Zur Verwirklichung des von ihm ausgearbeiteten Planes kam es jedoch nicht. „Sein Gönner, Erzbischof Aribo, starb 1031, und dessen Nachfolger Bardo scheint bei dem Ausbau des Domes sich mit Fertigstellung des Nothwendigen begnügt zu haben. Sicher ist, dass bei dem Tode Aribo's mit den Malereien noch nicht begonnen war, und Bardo liess erst gegen Ende seines Lebens den *arcus triumphalis* mit Gemälden schmücken, so dass überhaupt nur einzelne Stellen in dem Dome scheinen bemalt worden zu sein; die Ausführung des ganzen Bilderkreises, wie er beabsichtigt war, dagegen unterblieb....."

„Von ganz besonderer Wichtigkeit ist Ekkehard's Dichtung für die mittelalterliche Ikonologie. Es liegt darin abermals ein sicher beglaubigtes Zeugniss für die innige Verbindung der kirchlichen Kunst mit der Kirche selbst, mit der kirchlichen Autorität sowohl, als mit der kirchlichen Wissenschaft. Der Erzbischof ist es, welcher dem gelehrten Theologen den Auftrag ertheilt, das Programm zur Ausmalung seiner bischöflichen Kirche zu entwerfen; der Mann der Wissenschaft bezeichnet die Stoffe und kleidet sie in dichterisches Gewand, so dass Theologie, Malerei und Poesie vereinigt zu dem erhabenen Zwecke zusammenwirken. Dann aber zeigt uns der vorliegende Fall aufs Neue, welche Bedeutung den darstellenden Künsten bereits in jener Zeit beizulegen ist. Es muss in der That erstaunen, dass man sich an eine so gewaltige Anfgabe wagte; allein dies ist nur unter der Voraussetzung denkbar, dass Versuche ähnlicher Art gemacht und zur Ausführung gekommen waren. Wenn uns auch leider aus so früher Zeit die Monumente selbst nicht mehr erhalten sind, so beweisen doch mindestens einschlägige Nachrichten für die rege Thätigkeit auf dem Gebiete der bildenden Künste....."

„Eine in gewisser Beziehung verwandte Arbeit ist in dem Lobgedichte des Mönchs Ermoldus Nigellus auf Ludwig den Frommen erhalten. Dasselbe ist um 826 verfasst und ist somit um zwei Jahrhunderte älter als die Verse Ekkehard's. Bei Gelegenheit, wo nämlich Ermoldus die Taufe des Dänenkönigs Harald durch Erzbischof Ebbo von Reims in der Kirche des Palastes zu Ingelheim erzählt, schildert er den Schmuck der kaiserlichen Hofkirche und zählt die ganze Reihe der Darstellungen auf. Auf der einen Seite zogen sich die Bilder des alten Testamentes hin: die Geschichte der ersten Menschen im Paradiese, Sündenfall und Strafe, der Brudermord, die Sündflut u. s. w. bis auf die Geschichte der Propheten und Könige; auf der anderen Seite standen diesen die Bilder aus dem Leben Christi von der Verkündigung bis zur Himmelfahrt gegenüber. Es stimmen beide Werke somit nur hinsichtlich des Stoffes und seiner Theilung zusammen; dagegen unterscheiden sie sich wesentlich dadurch, dass Ermoldus über Bestehendes berichtet, während Ekkehard frei schaffend den ganzen Kreis der Darstellungen anordnet. Während die erstere Arbeit der Reihe der historischen Dichtungen

angehört, ist letztere epigrammatischer Art. Auch an Umfang sind dieselben sehr ungleich, indem Ermoldus nur in je zwölf Distichen zwölf Momente aus dem alten Bunde eben so vielen aus dem neuen gegenüberstellt, und gerade in diesem Parallelismus der Thatsachen selbst liegt zuletzt noch ein wesentlicher Unterscheidungsgrund.

Was nun das Verhältniss des Ekkehard'schen Programmes zur Entwicklung des kirchlichen Bilderkreises überhaupt betrifft, so lässt der Mangel an näheren Angaben über die Oertlichkeit gerade bezüglich der Anordnung der Bilder unter einander nur Vermuthungen zu. Nach der oben erwähnten Beschreibung des Ermoldus waren in der Kirche, welche er schildert, auf der linken [1]), d. h. wohl der nördlichen Wand die alttestamentlichen Darstellungen, welchen eben so viele auf der rechten, d. h. südlichen Wand aus dem neuen Testamente gegenüberstanden. Einer gleichen Anordnung begegnen wir in der zwischen 983—990 erbauten Kirche der Abtei Petershausen, wo ebenfalls die Stoffe aus dem alten Bunde auf der linken und die aus dem neuen Bunde auf der rechten Seite gemalt waren. Dass auch im mainzer Dome eine ähnliche Vertheilung des Stoffes beabsichtigt gewesen, ist nicht wohl anzunehmen. Denn schon äusserlich angenommen, ist die ganze Arbeit Ekkehard's in zwei ungleiche Hälften geschieden, da auf das alte Testament 555 Verszeilen, auf das neue dagegen nur 286 kommen, und fasst man die einzelnen Momente ins Auge, die als bildliche Darstellungen genommen werden könnten, so ergibt sich ebenfalls eine ungleiche Theilung. Dazu kommt, dass Ekkehard sein Programm gewiss in einer weit grösseren Breite anlegte, als er je hoffen durfte, es ausgeführt zu sehen. Darum bemerkt er selbst ausdrücklich in der Ueberschrift: *Eligantur qui picturis conveniant.* Wie weit diese Auswahl ausgedehnt werden durfte, ist höchst fraglich. Möglich wäre, dass z. B. von jenen biblischen Typen, welche er in mehreren Momenten zeichnet, einer derselben ausgewählt werden konnte, die anderen dagegen in Wegfall kamen, je nachdem der Künstler den einen oder anderen Stoff für seine Darstellung geeigneter erachtete, oder dass aus der Reihe jener Thatsachen, welche, wie die Krankenheilungen und Teufelsaustreibungen, die heilige Schrift in verschiedenen Beispielen enthält, eine einzige als besonders charakteristisch für die ganze Gattung herausgegriffen werden durfte. Wenn auch hiedurch eine bedeutende Verminderung der darzustellenden Gegenstände erzielt werden konnte, so ist doch kaum denkbar, dass ein Parallelismus, wie er sich bei Ermoldus und in der Kirche zu Petershausen findet, hier beabsichtigt war; es scheint vielmehr in Ekkehard's Programm die historische Reihe der eigentlich leitende Gesichtspunct gewesen zu sein..... Bei der ausserordentlich grossen Zahl von künstlerischen Vorwürfen, welche das Programm enthält, und dem nothwendigen Figurenreichthum einzelner Scenen drängt sich die Frage auf, wie etwa die Ausführung innerhalb der von der Architektur gezogenen Gränzen mochte gedacht sein. Leider enthält die Handschrift über die Raumeintheilung oder sonstige Anordnung keine bestimmten Angaben. Nur gegen Schluss der neutestamentlichen Stoffe kommen Andeutungen, welche, der traditionellen Anforderung entsprechend, auf das Chor hinzeigen.

Beachtenswerth sind die typologischen Anklänge, welchen wir in unserem Programme begegnen; insbesondere finden sich solche Hinweise auf die Person Christi, auf das neutestamentliche Opfer bei dem Opfer Abel's und bei dem Opfer Melchisedech's auf das Kreuz und den Kreuzestod Christi, auf die Kirche, und umgekehrt werden an den Tod des Erlösers und an seine Auferstehung retrospective Betrachtungen dieser Art geknüpft. Auch manche mystische Bezüge, wie auf die heiligen Oele und das Chrisma sind eingeflochten, an einigen Stellen wirft Ekkehard theologische Fragen auf, welche geradezu durch scholastische Formeln, wie *quaestio*, *quaeritur* eingeleitet werden; endlich geschieht auch der Sibyllen an einer Stelle Erwähnung. Probeweise reihen wir hier einige Distichen ein, welche die Jugendgeschichte Jesu behandeln:

Seite 20. — *Nascitur, ut cernis verbum sub pondere carnis.*
Volvitur et pannis dominus infans rexque perennis.
Praesepis foeno reclinans ubere pleno
Lactitat infantem super omnia virgo potentem.
Antea quod nescit, asinus modo cum bove discit:
Bos possessorem praesepi, asinus dominantem.
Angelus ampla docet vigiles gregis et chorus infert:
Doxa sit in coelis: sit eirenes gratia terris.
Scandunt castellum vigiles, cernuntque tenellum
In praesepe situm coelis terrisque potitum.
Jus subit hic legis complendae gratia regis.
Et circumcisus nomen puer accipit Jesus.
Stella micat prius effata Jacobque dicata,
Fit Balaam fidus, qui praedixerat fore sidus.
Chaldaea mittit ovans, sileas vagitibus infans,
Aurum, thus, myrrham; tene macte mare, terram!
Bethlehem proceres Zoroastros mittit Herodes.

---

1) Nach dem liturgischen Sprachgebrauche des Mittelalters wird die Evangelienseite die linke, die Epistelseite die rechte genannt, während seit der neuen Herausgabe des Pontificale 1485 die umgekehrte Bezeichnung üblich ist.

Seite 21. — *Fraude iubens, redeant, ubi sit puer, et sibi pandant.*
Oblatis donis patriae fines regiones,
Qua sibi suadebant, responsa magi repetebant.
Christum mille modis fraus perdere tentat Herodes,
Sed non tam magnum oodere valet lupus agnum.
Virginis infantem Joseph pater omnipotentem
Ducit in Agyptum, saeva de tigride raptum.
Victimat infantes puero nece testificantes,
Ut quis forte modis ipsum voret astue Herodis.
En puer in templo comitata sistitur amplo.
Quem senior tremulis Simeon suscepit in ulnis.
Sistit agens legem votiva Theotoca regem,
Emeritusque senis Simeon hunc suscipit ulnis.
Ecce docet legisscitos, jurisque peritos,
Cortice vim nullam, dulcemque sapore medullam.

Noch ist in einigen Worten die Bedeutung zusammenzufassen, welche diese Inschriftendichtung für die Kenntniss des christlichen Bilderkreises hat. Dieselbe ist zunächst ein wichtiges Denkmal für die Kunstgeschichte der Zeit, in welcher sie entstanden ist; es ist darin die vorherrschende Betrachtungsweise des frühen Mittelalters ausgesprochen und legt ein glänzendes Zeugniss für den künstlerischen Unternehmungsgeist des 11. Jahrhunderts ab. Zugleich gestattet Ekkehard's Werk einen Einblick in die Voraussetzungen, auf welchen die fernere Entwicklung des Bilderkreises namentlich in seiner typologischen Ausgestaltung ruht. Die reiche Fülle von Sculpturwerken, welche die Portale der Kathedralen des 12. und 13. Jahrhunderts zierten, der unerschöpfliche Reichthum von bildlichen Darstellungen in den farbenglühenden Glasgemälden der frühgothischen Kunst, die tiefsinnigen Bilderreihen, welche die Dome, die Kloster- und Stiftskirchen schmückten, der köstliche Schatz der typologischen Bilderhandschriften konnten nicht mit Einem Schlage entstehen; ihnen mussten Arbeiten vorausgehen, die gleich der des Ekkehard den ganzen Kreis der biblischen Geschichte vorerst in einen Rahmen zu bringen versuchten. Es handelte sich darum, die äusseren Gränzen abzustecken, um den darstellenden Künsten den ganzen weiten Stoff dienstbar zu machen, welchen die folgende Periode dann vollständig sich aneignen und durchbilden sollte.

Endlich zeigt Ekkehard's Dichtung an einem hervorragenden Beispiele, wie die verschiedensten Kreise an der Ausgestaltung des christlichen Bildercyklus Antheil nahmen, wie namentlich in den theologischen Kreisen das Studium desselben gepflegt und die Kenntnisse zu praktischen Zwecken verwerthet wurden. Hier arbeitet ein Mönch von umfassendem theologischem Wissen dem ausführenden Künstler vor; später sehen wir bei den Bilderhandschriften des 13., 14. und 15. Jahrhunderts Theologie und zeichnende Künste verbunden, um die Kenntniss der heiligen Geschichte, namentlich die innige Wechselbeziehung zwischen dem alten und neuen Testamente in den Schulen den Zöglingen des geistlichen Lebens, frommen Weltleuten und selbst den Predigern zu vermitteln.

Es ist vielleicht nicht überflüssig bei dieser Gelegenheit darauf hinzuweisen, welchen Einfluss auf die Entfaltung des christlichen Bilderkreises überhaupt die Liturgie der Kirche geübt hat. In der Liturgie der heiligen Messe und des kirchlichen Officiums wird Jahr für Jahr die ganze Entwicklungsreihe in der Führung des Menschengeschlechtes vom Falle bis zur Erlösung in einem mystischen Kreise an dem Auge der Gläubigen vorübergeführt. Naturgemäss kam die kirchliche Kunst zu der gleichen Aufgabe; sie lehrte im Bilde, was die Kirche durch den Mund des Predigers verkünden lies und was sie im Laufe des Kirchenjahres in dem Officium und in den heiligen Geheimnissen feierte. Wenn Ekkehard in seiner Dichtung die historischen Begebenheiten des alten Testaments und im Anschlusse daran die Erfüllung im neuen Bunde zu Grunde legte, so schloss er sich damit dem Gedanken des Kirchenjahres an, welches in einem Jahreskreis die ganze Geschichte der Erlösung begreift. Andererseits leitete die Liturgie in einzelnen Theilen des Kirchenjahres, wie in der Fastenzeit durch die parallele Anordnung der Lesestücke der Epistel und des Evangeliums, wo sich Begebenheiten des alten und neuen Bundes gegenüber stehen, selbst zur typologischen Behandlung durch die bildenden Künste an. Und eben weil in der Liturgie die verschiedensten Beziehungen enthalten sind, fehlten auch zu keiner Zeit in der Kunst Anklänge gleicher Art. Es tritt allerdings in den Perioden je nach den geistigen Eigenthümlichkeiten der Zeiten die eine oder andere Betrachtungsweise entschiedener heraus, ohne dass damit aber das gänzliche Verschwinden der anderen Auffassungen behauptet werden dürfte. Der Inhalt des Bilderkreises ist lebendiger Strom, eine geistige Sonne, deren Strahlen sich nach den Brechungen in verschiedenen Farben dem Auge darstellen.

Die Apostel in der bildenden Kunst.

Von B. Eckl in München.

(Fortsetzung.)

II.

Der h. Petrus und der h. Paulus.

2. Einzeln dargestellt.

a. Der h. Petrus.

Die „Befreiung des h. Petrus.“ Papst Leo X. *(Giovanni de' Medici)* hatte unter seinem Vorgänger als Cardinal-Legat den Feldzug der h. Liga gegen die Franzosen mitgemacht und war in der Schlacht von Ravenna von den letzteren gefangen genommen worden. Fast durch ein Wunder war es ihm gelungen, aus dieser Gefangenschaft zu entkommen, und ein Jahr nachher sah er sich am Tage seiner Befreiung zum Papste erwählt. Das war Grund genug, Raphael zu veranlassen, in dem ersten Bilde, welches er im Dienste des neuen Herrschers malte, dessen wunderbare Errettung aus der Gefangenschaft durch eine symbolische Darstellung zu feiern, deren Gegenstand er aus der Lebensgeschichte des Apostelfürsten Petrus entnahm.

Die Apostelgeschichte (Cap. II.) erzählt folgender Massen: Der König Herodes Agrippa, Enkelsohn Herodes' des Grossen, hatte den feurigen Prediger des neuen Evangeliums in Jerusalem gefangen setzen lassen, um ihm den Process als Aufwiegler des Volkes zu machen. Eine Abtheilung Soldaten, die sich je vier zu vier ablösten, waren mit seiner Bewachung im Kerker beauftragt, und der Sicherheit wegen waren die zwei Kriegsknechte, welche ihn in seiner Zelle bewachten, sogar, — nach römischer Sitte — durch Ketten an ihn angeschlossen, während die anderen vor der Thüre Wache hielten. In der Nacht aber vor dem zu seiner Hinrichtung angesetzten Tage kam der Engel des Herrn; die dunkle Zelle erleuchtete sich plötzlich, und der göttliche Bote weckte den schlafenden Apostel mit den Worten: „Steh' eilends auf!“ Alsbald fielen ihm die Ketten von den Händen; der Engel aber sprach: „Gürte dich, und ziehe deine Schuhe an.“ Und er that also. Und wieder sprach der Engel: „Wirf deinen Mantel um und folge mir!“ Und er ging hinaus und folgte ihm, und wusste nicht, ob ihm in Wahrheit solches geschehen durch den Engel, sondern es däuchte ihm, er träume. Sie gingen aber durch die erste und zweite Wache und kamen zur äusseren Thüre, welche zur Stadt führt; die that sich ihnen von selber auf und sie traten hinaus.

Auch hier hat Raphael, wie wir beim ersten Blicke auf unser Bild wahrnehmen, wiederum die durch das Wandfenster gegebene Raumschwierigkeit vortheilhaft für seine Darstellung verwandt, indem er es dazu benutzte, die in der Erzählung vorkommende Doppelhandlung: nämlich die Erscheinung des Engels in der Kerkerzelle des Apostels selbst und die demnächstige wunderbare Hindurchführung des Gefangenen durch die zwiefachen Wachtposten in einem und demselben Bilde auf das glücklichste vor die Augen zu führen. Das Bild gliedert sich dadurch von selbst in drei Abtheilungen. In der mittleren, zu oberst befindlichen, zeigt uns ein Blick durch die Eisengitter, welche die Kerkerzelle verschliessen, den gefangenen Apostel schlafend auf der Erde hingestreckt und mit Hand und Fuss je an einen der beiden Kriegsknechte gefesselt, welche, auf ihre Hellebarden gestützt, schlafend an der Wand lehnen. Der Sendbote Gottes, dessen Lichtschein das Dunkel des Kerkers mit Taghelle erfüllt, rührt dem schlummernden Gefangenen weckend die Schulter. In der zweiten Abtheilung zur Rechten vom Beschauer sehen wir den noch halb träumenden Apostel im Begriffe, an der Hand des göttlichen Erretters, dessen himmlische Lichterscheinung die Scene erhellt, die Stufen des Gefängnisses hinab zu steigen. „Die erste Hut“, zwei Wache zu halten beorderte Kriegsknechte, liegen vom Schlafe überwältigt auf diesen Stufen. Die dritte, linke Abtheilung aber zeigt uns den vollendeten Act der wunderbaren Befreiung. Der gefangene Apostel hat den Kerker verlassen und ist bereits in die Stadt und „in das Haus der Maria, der Mutter des Johannes, mit dem Zunamen Marcus“, entkommen, das ihn schirmend aufnahm, ehe er seine weitere Flucht mit Hülfe der Gemeinde bewerkstelligte. Zwei Soldaten dieser zweiten Wache sind aus dem Schlafe erwacht; der eine derselben, mit einer Fackel in der Hand, erweckt so eben den dritten und ruft ihm, auf die Kerkerzelle deutend, die Schreckenskunde zu, dass der Gefangene entflohen sei, die der erwachende Kriegsknecht mit Erstaunen und Entsetzen vernimmt. Ein anderer hat das Schwert gezogen und hält, vom Fackellichte geblendet, den Arm schützend vor das Gesicht; der vierte ist noch in Schlaf versunken. Durch die aufsteigende Treppenhalle sieht man ins Freie, wo vom schwachen Mondlicht beglänzt in der Ferne die Zinnen und Thürme der Stadt erscheinen.

Ich kenne kein zweites Beispiel, in welchem diese, schwierige Aufgabe: eine mehrfach der Zeit nach abgestufte Handlung in voller Klarheit zur Anschauung zu bringen, so glücklich gelöst wäre, wie in diesem Bilde wo uns Alles sprechend bedeutsam, Alles klar verständlich, Alles die Aufgabe erschöpfend entgegentritt.

Dem dreifach sich gliedernden Vorgang entspricht auf eine bewunderungswürdige Weise in der Aufführung auch die dreifache Beleuchtung desselben. Denn die beiden Acte des Wunders der Befreiung selbst erhellt das wunderbare, von dem göttlichen Sendboten ausgestrahlte himmlische Licht, während in dem dritten Acte der Moment der Entdeckung des Geschehenen durch die Wächter, der uns die Gewissheit der gelungenen Errettung des gefangenen Apostels gibt, von dem Doppellichte des Mondes und der Fackel in der Hand des Kriegsknechts beleuchtet erscheint. Es war dieses Bild, wie Passavant bemerkt, eins der frühesten Beispiele eines Nachtbeleuchtungs-Effectes bei den Italienern, und erregte auch desshalb die grösste Bewunderung der Zeitgenossen.

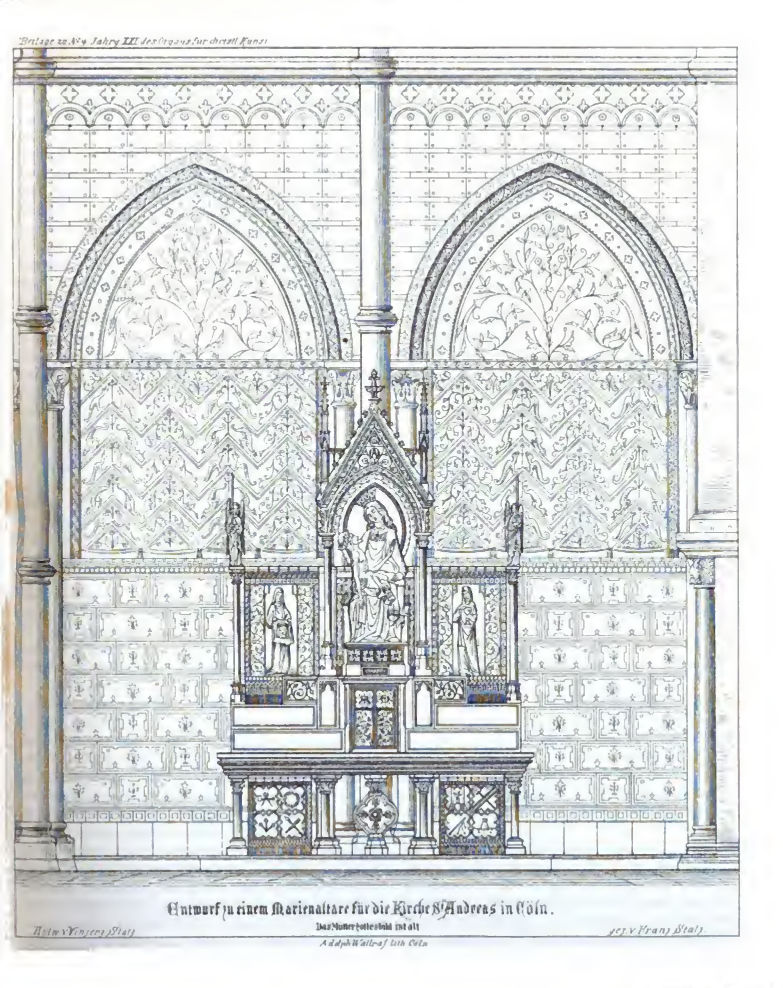
Man hat gefragt: warum Raphael statt der römischen Tracht und Bewaffnung, die hier historisch gefordert war und die wir auf seinen Bildern sonst regelmässig in Darstellung kriegerischer Gestalten aus römischen und viel früheren Zeiten finden, gerade auf diesem Bilde die wachthabenden Krieger vielmehr in einer Ausrüstung dargestellt habe, welche die Eisenpanzer, Harnische und Sturmhauben seiner Zeit zeigt? Die Antwort darauf hat schon Bellari gegeben. Der Meister wollte durch diesen Anachronismus auf jene obenerwähnte Befreiung des Papstes Leo X. näher hindeuten, als deren symbolisches Vorbild die dargestellte Errettung des Apostels aus der Gefangenschaft gelten sollte.

Die Befreiung des h. Petrus wurde stets als die bildliche Darstellung der Befreiung der Kirche betrachtet, und die zwei anderen Frescogemälde in diesem Raume, der Heliodorus und Attila, lassen dieselbe Auslegung zu. Es ist der Mühe werth, diese dramatische Composition Raphaels mit anderen zu vergleichen, in welchen die Geschichte bloss ein Mittel zur Hervorbringung künstlicher Lichteffecte ist, wie in einem Gemälde von Gerhard Honthorst, oder wie eine übernatürliche Vision behandelt ist, wie von dem poetischen Rembrandt.

Wir kommen jetzt zu den legendenhaften Geschichten St. Peter's — einer unerschöpflichen Quelle beliebter und malerischer Darstellungen.

Nach der Auffahrt des Heilandes stand der h. Petrus zuerst in Palästina an der Spitze der Angelegenheiten der christlichen Kirche, kam dann nach Antiochia und wirkte einige Jahre als Vorsteher dieser Gemeinde; er verkündete das Evangelium in mehreren Provinzen und gelangte um das Jahr 42 nach Rom, wo er seinen bischöflichen Stuhl aufschlug und noch volle zwölf Jahre lang der Oberhirt der dortigen Gemeinde war. Er ahnte wohl nicht, welche grossartigen Folgen, welche Fülle von segensreichen Erscheinungen sein Sitz zu Rom hervorrufen werde im Laufe der Zeiten. Der hölzerne Stuhl des armen Fischers aus Galiläa hat den goldenen Kaiserthron verdrängt; in dem Maasse als die Macht der römischen Imperatoren sank, erhob sich die der römischen Bischöfe, bis endlich das alte heidnische Rom mit seiner Herrschaft zu Grabe ging und auf seinen sieben Hügeln das neue christliche Rom erstand. Rom, die Hauptstadt der alten Welt, wurde auch die Hauptstadt der neuen: der Mittelpunct der Geschichte der vorchristlichen Völker wurde auch das Centrum, an welches sich die christlichen Erinnerungen aller gebildeten Nationen der Gegenwart knüpfen. Das Leid und Weh, welches das alte Rom durch seine Eroberungssucht, seine unersättliche Raubgier und seine Tyrannei den Völkern zugefügt, hat das neue Rom durch die Verbreitung des Evangeliums, durch den Heilssegen der Religion und durch den Schutz der christlichen Freiheit vielfach ersetzt und reichlich aufgewogen. Denn vom Giebel der römischen Kirche warf der Stern des Kreuzes seine leuchtenden Strahlen weithin in die dunkeln, nächtlichen Lande der Heiden; von Rom aus ging die Kenntniss des Heils zu den Völkern der Erde; auf den vom heidnischen Rom gebauten Heerstrassen des Krieges zogen die Boten des Friedens in alle Theile der Welt und bis an die äussersten Gränzen derselben. — Das alte Rom hielt die Geschicke der Völker Jahrhunderte lang an eisernen Ketten in seiner rauhen, markigen Hand; es koppelte die verschiedenartigsten Nationen zusammen, drückte ihnen mit Waffengewalt seine Form und sein Gepräge ein und duldete keine freie und keine nationale Entwicklung; das neue Rom übte eine mildere Herrschaft — die Herrschaft des belebenden Wortes, nicht des tödtenden Stahls. Aus den Trümmern des weströmischen Kaiserthums bildeten sich nach den Stürmen der Völkerwanderung neue germanische Reiche und Staaten; der römische Stuhl hielt sie zusammen, indem er sie mit dem Glaubensbande zu einer Einheit umschlang; der römische Bischof, ein schwacher Priester ohne Wehr und Waffen, stand an der Spitze der Könige: Fürsten und Völker horchten auf seine Worte wie auf Orakelsprüche, gegen die kein Zweifel galt; er schlichtete heisse Fehden und Zwistigkeiten, hemmte vernichtende Kriege, kürzte sie durch kluge Vermittlung ab, stumpfte die Schärfe des Schwertes, löschte die Fackel des Brandes und führte wieder Frieden herbei. Unter den legendenmässigen Ereignissen, welche seinen Aufenthalt zu Rom bezeichneten, ist die erste und wichtigste die Geschichte mit Simon dem Zauberer.

Simon, ein berühmter Zauberer unter den Juden, hatte die ganze Stadt Jerusalem durch seine wunder-



Entwurf zu einem Marienaltare für die Kirche St. Andreas in Cöln.

Das Muttergottesbild ist alt

Rein v Vinzenz Statz — gez. v Franz Statz.

Adolph Wallraf lith Cöln

baren Künste in Erstaunen gesetzt. Aber seine Erfindungen und Zaubereien wurden durch die wirklichen Wunder des h. Petrus übertroffen, wie die ägyptischen Zauberer von Aaron überwunden worden waren. Er bot den Aposteln Geld an, um das Geheimniss ihrer Macht zu kaufen, was aber der h. Petrus mit Verachtung zurückwies. Der Zauberer, von einer höheren Macht besiegt, warf seine Bücher in das Todte Meer, zerbrach seinen Zauberstab und floh nach Rom, wo er ein grosser Liebling des Kaisers Claudius und später des Kaisers Nero wurde. Der h. Petrus, der sich entschlossen hatte, seinen elenden Zaubereien entgegenzuarbeiten, folgte ihm nach Rom nach. Ungefähr zwei Jahre nach seiner Ankunft traf ihn daselbst der h. Apostel Paulus. Da Simon der Zauberer behauptete, er sei selbst ein Gott und könne Todte erwecken, da schalten ihn Petrus und Paulus wegen seiner Ruchlosigkeit und forderten ihn auf, von seiner Geschicklichkeit in Gegenwart des Kaisers eine Probe abzulegen. Die Künste des Zauberers erwiesen sich als nichtig. Petrus und Paulus erweckten aber den Jüngling zum Leben, und auch bei vielen anderen Gelegenheiten ward Simon der Zauberer besiegt und durch die Wundermacht der Apostel zu Schanden gemacht. Endlich machte er den Versuch, im Angesichte des Kaisers und des Volkes gen Himmel zu fahren; und er schwang sich, mit Lorbern bekränzt und von Teufeln getragen von einem Thurme weg und schien eine Zeit lang auch wirklich in der Luft zu schweben. Aber der h. Petrus fiel auf die Kniee nieder und befahl den Teufeln, ihren Schützling loszulassen, und Simon stürzte auf die Erde herab und wurde in Stücke zerschmettert.

Diese im Mittelalter so volksthümliche romantische Legende gründet sich auf einige alte Traditionen, welche historischer Zeugnisse nicht gänzlich entbehren.

Es kann nämlich nicht wohl bezweifelt werden, dass im ersten Jahrhundert nach Christus wirklich ein Simon aus Samaria existirte, der von göttlicher Herkunft zu sein und übernatürliche Kräfte zu besitzen behauptete, der eine Zeit lang viele Anhänger hatte, in einer gewissen Beziehung zum Christenthum stand und der mehrere Ansichten gehabt haben mag, welche jenen der bekanntesten Ketzer der früheren Zeit, der Gnostiker, ähnlich waren. Irenäus nennt diesen Simon den Vater aller Häretiker. „Alle diejenigen", sagt er, „welche den Glauben in irgend einer Weise verderben oder die Predigt der Kirche beflecken, sind Schüler und Nachfolger Simon's des samaritanischen Zauberers." Simon gab sich selbst für einen Gott aus und führte ein schönes Weib, Namens Helena, mit sich herum, welches er für die erste Conception seines, d. i. des göttlichen Geistes, als das Symbol oder die Offenbarung jenes Theiles des geistigen Wesens darstellte, welches in die Materie verwebt wurde.

Die Begebenheiten Simon's des Zauberers sind oft und in verschiedener Weise dargestellt worden:

1) Von Quintin Matsys. Petrus weist das Anerbieten Simon's des Zauberers zurück. „Dein Geld soll mit zu Grunde gehen!" Hier trägt der h. Petrus die Mitra. Das Gemälde ist voll rohen, aber natürlichen Ausdrucks.

2) „Petrus und Paulus vor Nero angeklagt." Dieses Frescogemälde in der Brancacci-Kapelle, welches Kugler dem Filippino Lippi zuschreibt, ist als ein dramatisches Bild vor der Zeit Raphael's gewiss eines der vollendetsten Werke der Kunst. Auf der rechten Abtheilung des Bildes erblicken wir die Verurtheilung der Apostel Petrus und Paulus durch den Kaiser Nero. Dieser sitzt zwischen zweien seiner Räthe auf dem Throne in lebendiger Bewegung, mit erhobener Rechten den Spruch verkündend. Vor ihm stehen die beiden h. Apostel, zwei bärtige, mit dem Heiligenscheine umgebene, ehrwürdige Gestalten, und neben ihnen ihr Ankläger, Simon der Zauberer, welcher mit den Aposteln in lebhaftem Wortwechsel begriffen ist. Dieser fasst den h. Petrus am Unterkleide an, wie wenn er ihn vorwärts ziehen wollte; der h. Paulus steht mit ruhiger Würde an seiner Seite. Petrus mit einem Antlitz voll energischen Ausdrucks, deutet verächtlich auf die zu seinen Füssen liegenden Götzenbilder. Dieses Gemälde ist so schön, dass Raphael es an Richtigkeit, Anmuth und Grossartigkeit nur selten übertroffen hat. — *Lasinio, pitture antiche, tav. II.* — Kugler, Denkm. der Malerei, Taf. XII. Fig. 4.

3) Ein anderes Gemälde aus der Reihe der Darstellungen aus dem Leben des h. Petrus in der Brancacci-Kapelle ist die Auferweckung des Jünglings, welcher in der Legende der Neffe des Kaisers genannt wird, ein Bild von Masaccio, mit unzähligen Figuren. Die Haupthandlung geht etwas zur Linken vor sich. Hier kniet der eben zum Leben erwachte, völlig nackt gebildete Knabe zwischen Knochen und Todtenköpfen auf seinem Leichentuche. Eine Versammlung ernst blickender Männer von überaus feiner und mannigfacher Charakteristik umgibt den Vorgang; ihr Aussehen versetzt uns unwillkürlich in das damalige (1400) Florenz, dessen ehrsame Bürger wir in diesen würdigen Männergestalten vor uns zu haben glauben. Zur Rechten sitzt der h. Petrus auf einem erhöhten Sessel, mit gefalteten Händen zum Himmel emporblickend. Um ihn versammelt sich wiederum ein Kreis meist bejahrter Männer, welche stehend oder knieend an dem Gebete des Heiligen Theil

nehmen. Der Hintergrund ist durch eine Mauer mit Blumenrasen, über welche Bäume hervorragen und durch andere Baulichkeiten abgeschlossen. Uebrigens werden einige Theile des Bildes, u. A. der Knabe und die ihm zunächst stehenden Figuren, dem Filippino Lippi zugeschrieben. Kugler's Denkm. der Malerei, Taf. XIII. Fig. 1. Nach der Sitte der florentiner Schule zu jener Zeit befinden sich viele Portraits vornehmer Personen auf dem Gemälde, und wenn wir bedenken, dass das Gemälde in einer sehr merkwürdigen Periode der florentinischen Geschichte gemalt wurde (1440 n. Chr.), so haben wir gerechte Ursache, es zu bedauern, dass man dieselben nicht mehr recht erkennen kann.

4) „Der Fall Simon's des Zauberers" ist ein sehr beliebter und malerischer und oft vorkommender Gegenstand. Eine sehr alte und seltsame Darstellung dieser Scene ist diejenige, die sich an den Wänden der Kathedralkirche zu Assisi befindet, welche der Zeit vor Giotto angehört und dem Gineta Pissano zugeschrieben wird. (1232 n. Chr.) Auf einer Seite befindet sich ein pyramidenförmiger Thurm von Holz; Petrus und Paulus knieen vorn. Die Figur des Zauberers sieht man von Teufeln getragen in der Luft fliegen — sehr träumerisch poëtisch und phantasievoll. Raphael's Bild im Vatican hat die Einfachheit eines classischen Basreliefs — ein Stil, welcher für diese dramatische Legende nicht passt. Ueber einem der Altäre des h. Petrus in der Peterskirche zu Neapel befindet sich ein grosses Mosaikbild nach einem diesen Gegenstand darstellenden Gemälde von Vanni; — eine hübsche, aber gewöhnliche Behandlung. Der Schauplatz ist ein Amphitheater; der Kaiser befindet sich oben auf einem Balcon; Petrus und Paulus stehen im Vordergrunde und rufen den Namen Gottes an. Simon der Zauberer fällt, von dem Teufel verlassen, kopfüber herab; im Hintergrunde sitzen die vestalischen Jungfrauen. — Battoni's grosses Gemälde in der Kirche *Santa Maria degli Angeli* zu Rom wird als seine beste Schöpfung betrachtet. Es ist voll wohl studirter akademischer Zeichnung, aber scenisch und manierirt.

Das nächste Sujet in der Ordnung der Ereignisse aus dem Leben des h. Petrus ist das sog. *Domine quo vadis?* Nach dem Brande Roms liess Nero die Christen anklagen, dass sie die Stadt angezündet haben. Das war der Ursprung der ersten Christenverfolgung, bei welcher viele derselben eines schrecklichen und bisher unerhörten Todes starben. Die bekehrten Christen ersuchten den h. Petrus, dass er sein Leben nicht der Gefahr aussetzen möchte, weil es ja Allen theuer und zum Besten Aller nothwendig wäre. Und endlich willigte er ein, Rom zu verlassen. Aber als er da auf der appischen Strasse *(Via Appia)* dahin eilte und etwa zwei Meilen von Rom entfernt war, begegnete ihm eine Erscheinung unseres Heilandes, der auf die Stadt zu reiste. Da rief er, von Erstaunen ergriffen, aus: „Herr! wo gehst du hin?" worauf ihm der Heiland mit mildem Ernste antwortete: „Nach Rom, um noch ein Mal gekreuzigt zu werden", und verschwand. Petrus, der dies für ein Zeichen hielt, dass er sich den Leiden unterwerfen müsse, welche für ihn bereitet wären, kehrte sofort wieder nach der Stadt zurück. Michel Angelo's berühmte Statue, welche sich jetzt in der Kirche *Santa Maria sopra Minerva* zu Rom befindet, soll Christus darstellen, wie er dem h. Petrus bei dieser Gelegenheit erscheint, und eine Copie derselben befindet sich in dem sogen. *Domine quo vadis*?-Kirchlein, welches an diesem durch diese mysteriöse Erscheinung geheiligten Orte errichtet wurde.

Es ist seltsam, dass diese so äusserst schöne, malerische und unseres Bedünkens so erhabene Legende so selten und unseres Erachtens niemals in einer ihrer Schönheit und hohen Bedeutsamkeit würdigen Weise behandelt wurde. Es kommt nur selten vor, dass eine Geschichte durch zwei Figuren, und zwar von zwei in grossem und dramatischem Contraste stehenden Figuren, erzählt werden kann: — Christus in seiner erhabenen Majestät und in der Herrlichkeit der Seligkeit strahlend, und gleichwohl mit dem Ausdruck gütigen Vorwurfs; der Apostel zu seinen Füssen, auf der Flucht aufgehalten, erstaunt und gleichwohl mit zitternder Freude erfüllt; — und für den Hintergrund die weite Campagna oder die thurmartigen Mauern des kaiserlichen Roms. Das ist ein grossartiges Material; aber die dieses Sujet darstellenden Bilder sind sämmtlich ohne allen Effect bezüglich der Auffassung. Die besten derselben bleiben hinter dem erhabenen Ideale zurück; die meisten sind theatermässig und gewöhnlich.

Raphael hat diesen Gegenstand in einem für den Geist der Legende allzu classischen Stile und mit grosser Einfachheit und Würde, aber mehr als eine Thatsache, denn als eine durch die strenge Gewissenhaftigkeit und Güte des liebevollen Apostels heraufbeschworene Erscheinung behandelt. Das Gemälde von Annibal Caracci, in der englischen National-Galerie ist bloss eine sorgfältig ausgearbeitete akademische Studie, und weiter nichts, kann aber als ein schönes Beispiel der gewöhnlichen Behandlungsweise angeführt werden.

Der h. Petrus kehrte nach Rom zurück, verharrte bei seinem begonnenen Werke, in dem er predigte und taufte, wesshalb er mit dem h. Paulus ergriffen und in das Marmertinische Gefängniss am Fusse des Capitoliums

geworfen wurde. Die zwei Hauptleute, welche sie zu bewachen hatten, und viele von den Verbrechern, welche sich in demselben Gefängnisse befanden, wurden durch die Predigt des Apostels bekehrt, und da kein Wasser vorhanden war, sie zu taufen, entsprang auf das Gebet des Apostels aus dem steinigen Boden eine Quelle, welche man noch heutzutage sehen kann.

Einige Tage nach ihrer Gefangennehmung wurden die zwei heiligen Apostel zum Tode verurtheilt. Nach einer Tradition erlitt der h. Petrus in dem Circus Caligula's am Fusse des Vaticans den Martyrtod und wurde zwischen zwei „*metas*", d. i. zwischen zwei Säulen im Circus, um welche die Wagen beim Wettfahren herumfahren, gekreuzigt; aber nach einer anderen Ueberlieferung wurde er in dem Hofe einer Baracke oder Militärstation auf dem Gipfel des Mons Janiculus, da wo jetzt die Kirche des San Pietro in Montorio steht, d. i. auf einer Anhöhe über dem Circus des Kaisers Caligula, getödtet. Auf sein eigenes Verlangen und auf dass sein Tod noch schimpflicher und schmerzlicher wäre als der seines Herrn und Meisters, wurde er mit dem Kopfe abwärts gekreuziget.

Auf den ältesten Darstellungen ist der h. Petrus an dem Kreuze mit dem Kopfe abwärts gestellt und trägt ein langes Hemd, welches an seinen Knöcheln befestigt ist. Auf dem Gemälde Giotti's sind die Localumstände nach der ersten Tradition sorgfältig beobachtet. Wir sehen da das Kreuz zwischen den zwei Zielsäulen errichtet und etwa 20 Soldaten und Diener; unter denselben ein Weib, welches den Fuss des Kreuzes wie die h. Magdalena das des Heilandes umarmt. Darüber befinden sich Engel, welche die Seele in einer himmlischen Glorie tragen. — Masaccio's Composition ist sehr einfach; der Schauplatz ist hier (nach der zweiten Tradition) in dem Hofe einer Militärstation. Der h. Petrus ist bereits ans Kreuz genagelt; drei Nachrichter sind damit beschäftigt, es mit Stricken und einem Flaschenzuge aufzustellen. Man sieht mehrere Soldaten, aber kein Weib. — In der Composition Guido's[1]) gibt es bloss drei Figuren, den Apostel und zwei Nachrichter. Dieses Gemälde ist als Kunstwerk berühmt; aber es hat zu wenig Effect. — Rubens dagegen ist in das entgegengesetzte Extrem gerathen; auf seinem Bilde gibt es nur drei Personen, indem die Hauptfigur fast das ganze Gemälde ausfüllt; es ist voll Kraft, Wahrheit und Natur; aber die Brutalität der zwei Nachrichter und der Todeskampf des alten Heiligen ist zu rauh und buchstäblich schmerzlich. Diese einfachen Darstellungen der blossen Handlung oder Thatsache sollten mit dem Frescogemälde Michel Angelo's verglichen werden, auf welchem das Ereigniss zu einem grossen Drama entwickelt ist. Hier ist der Schauplatz augenscheinlich auf dem Berg Janiculus; der Heilige liegt inmitten einer grossen Schar Soldaten und Zuschauer an das Kreuz genagelt da, welches eine grosse Anzahl Menschen mit äusserster Anstrengung aufzurichten sich bemühen.

Die Legende, welche den h. Petrus zum Wächter des Thores des Paradieses mit der Macht, den Eingang zu gestatten oder zu verweigern, macht, ist auf die Uebergabe der Schlüssel an ihn gegründet. Auf den meisten Gemälden, welche den Eingang der Seligen in das Paradies oder in das neue Jerusalem darstellen, steht der h. Petrus mit seinen Schlüsseln am Thore desselben. Hiervon gibt es ein schönes Beispiel auf dem grossen Frescogemälde von Simon Memmi in der Kapelle dei Spagneoli in Florenz. Der h. Petrus steht mit seinem grossen Schlüssel am offenen Thore und zwei Engel krönen die Seelen der Gerechten, wie sie fröhlich Hand in Hand eingehen, mit Blumenkränzen.

Das Leben des h. Petrus umfasst, wenn es in einer Reihe von Darstellungen vorkommt, gewöhnlich die nachgenannten Gegenstände:

1) Petrus und Johannes heilen den Lahmen am schönen Thore;
2) Petrus heilt den gichtbrüchigen Annas;
3) Petrus erweckt die Tabitha vom Tode;
4) der Engel nimmt dem h. Petrus die Ketten ab;
5) er folgt dem Engel aus dem Gefängniss;
6) St. Petrus und Paulus treffen zu Rom zusammen;
7) Petrus und Paulus von Simon dem Zauberer vor dem Kaiser Nero angeklagt;
8) der Fall Simon's des Zauberers;
9) die Kreuzigung des h. Petrus.

Dieses letztere Beispiel ist der Reihe der Mosaikbilder in der Kathedrale zu Monreale bei Palermo entnommen.

Die schöne Freskenreihe in der Brancacci-Kapelle zu Florenz von Filippino Lippi ist anders geordnet, nämlich in nachstehender Weise:

1) Die Steuermünze, welche Petrus im Fische fand;
2) der h. Petrus predigt den Neubekehrten;
3) Petrus tauft dieselben: Auf diesem Gemälde ist der Jüngling, welcher seine Kleider weggeworfen hat und sich zur Taufe vorbereitet, als die erste wahrhaft schöne und gut gezeichnete ungekleidete Figur, welche seit dem Wiederaufleben der Kunst geschaffen worden, berühmt;

1) In der vatican. Galerie.

4) Petrus und Johannes heilen den Gichtbrüchigen am schönen Thore;
5) Petrus wird vom h. Paulus in seinem Gefängniss besucht;
6) Petrus wird von einem Engel befreit;
7) die Auferweckung des todten Jünglings;
8) die Kranken werden auf den Weg des h. Petrus und Johannes gelegt, „damit doch wenigstens der Schatten des vorübergehenden h. Petrus einige von ihnen überschatten möchte“;
9) Petrus und Johannes theilen Almosen aus; eine todte Figur, vielleicht Annanias, liegt zu den Füssen der Apostel; das Frescogemälde ist so dunkel placirt, dass man die Action und den Ausdruck der Figuren nur schwer unterscheiden kann;
10) Petrus und Paulus werden von dem Kaiser Nero angeklagt;
11) die Kreuzigung des h. Petrus im Circus. — Neben dem früher beschriebenen Wandgemälde in der Brancacci-Kapelle zu Florenz (Petrus und Paulus vor dem Kaiser Nero) befindet sich auf der linken Abtheilung die Kreuzigung des h. Petrus dargestellt. Der Gekreuzigte wird von den Henkersknechten eben an dem Pfahl emporgewunden. Ein Kriegshauptmann mit seiner Schaar und einigen Gerichtspersonen sehen dem Vorgange mit dem Ausdrucke tiefen Mitgefühls zu. Beide Bilder zeigen bei höchster Anschaulichkeit einen ernsten, würdevollen Vortrag. Die Gestalten sind von markiger Charakteristik, jede Bewegung ist wie unmittelbar dem Leben abgelauscht und das Ganze von harmonischer Abrundung und Klarheit. *Lasinio pitture antiche tav. II.* Kugler's Denkmäler d. Mal., Taf. XII Fig. 4.

In der St.-Peters-Kirche zu Rom haben wir natürlich jede Scene aus dem Leben des Apostels, welche durch die Kunst dargestellt werden konnte; aber keine derselben ist von grossem Verdienst oder Interesse; die meisten sind aus den Schulen des 17. Jahrhunderts.

Ueber die monumentale Baukunst mit Rücksicht auf den Einfluss der zu Gebote stehenden Mittel.

Kann man es in der That unmöglich läugnen, dass die Mehrzahl der neueren Gebäude nur einen nackten Kasten bilden, dem die Architekturformen als Kleid umgehängt wurden, so glaubt man sich doch damit entschuldigen zu können, dass nicht reiche Mittel zu Gebote standen. Diese Auffassung ist indessen in der Architekturgeschichte in solchem Umfange und solcher Rücksichtslosigkeit ganz neu und kann nur in einer Zeit Platz greifen, wo man über den Begriff der Baukunst und über das Verhältniss der Formen selbst nicht genug im Klaren ist. Einstens hatte man ganz andere leitende Grundgedanken. Man nahm die strengste Rücksicht auf den Zweck des Baues, und gleich wie man an das Ganze dachte, wurden auch die einzelnen Formen schon bestimmt, welche innig verbunden mit dem Corpus des Baues zur Anwendung kommen sollten. Die Anfänge der Architektur bestanden bekanntlich darin, dass man einfach Stein auf Stein legte oder Holz an Holz fügte und doch haben diese rohen Urbauten eine natürlichere Schönheit an sich als mancher moderne Bau. Heute und damals standen nur schwache Kräfte und karge Mittel zu Gebote, und doch welch ein auffallender Unterschied! Jene alten Bauten sehen wir wiederholt gern an, an denen unsriger Tage empfinden wir beim ersten Anblick einen gerechten Ekel für immer! — Wie lässt sich dies erklären? — Hier und dort Einfachheit und doch höchst ungleiche Befriedigung! — Das ist einmal gewiss, dass der Fehler nicht in der Aufgabe selbst oder in den karg uns gebotenen Mitteln, sondern tiefer liegt. — Zu allen Zeiten und bei allen Völkern, wo die Baukunst blühte, bemerken wir, dass man auf Verständniss des Ganzen wie des Einzelnen stets grosse Rücksicht nahm. Man liess sich ganz von den aus der Sache selbst sich entwickelnden gesunden Fortschritten leiten, und nicht bethören, wenn hier und da reichere Mittel zu Gebote standen. Dies erklärt sich zur Genüge aus der Erscheinung, dass oft hart neben dem reichsten Baue ein kleines, schmuckloses Kirchlein steht, das aber doch auch eine Schönheit an sich hat oder doch wenigstens uns nicht anekelt dadurch, dass man die natürlichen Gesetze zwischen Bau und Formen verfehlt, sondern beide zu einem, wenn auch einfachen Ganzen vereinigt hat. Der Bau soll irgend einen künstlerischen Ausdruck an den Tag legen, aber stets das Zugrundeliegende ausdrücken, woran sich je nach den Mitteln und dem Verständnisse die Formen entwickeln.

Es ist ganz schön, dass die Kunst der verschiedenen Völker auf uns einen grossen Eindruck macht, wenn nicht, würden wir selbst unseren Ahnen nachstehen zu jener Zeit, wo sie noch Barbaren waren; denn trotzdem hatte auf sie die Kunst aller Länder, wohin sie auf ihren Zügen kamen, einen Zauber geübt, so weit Barbaren ihn empfinden konnten. So z. B. ist der mächtige

Eindruck der antiken Kunst auf unsere Ahnen bekannt genug, und wir finden daher auch manche Versuche zu ihrer Erhaltung und Wiedererwerbung. Jedoch Abgelebtes zu neuem Leben anzufachen, fruchtete niemals; man muss das, was man fühlt und wonach man Sehnsucht trägt, selbst zu entwickeln suchen, dann erst gewinnt es sicheren Boden und wird manches Verständniss davon erzielt. Hierzu braucht man aber nicht reiche Mittel zur Verfügung, sondern nur eingehenderes Verständniss und klares Bewusstsein von dem Ziele, das erreicht werden soll, und eine herrliche Zukunft ist gesichert. Das zeigt sich in jedem auch gering erscheinenden Versuche. Dies bestätigt uns ferner ein Vergleich zwischen dem Urzustand unserer vaterländischen Kirchenbaukunst und den späteren Bauten; wenn man die ältesten Baudenkmale näher studirt hat, dann ergibt sich die Entwicklungsfähigkeit ganz klar, welche zwei Jahrhunderte später die glänzendsten Erfolge auch in den einfach angelegten Bauten verbreitete. Unsere nationale Kunst hatte sich unter den verschiedensten Verhältnissen an verschiedenen Orten zu entwickeln gesucht, und oft waren grosse Schwierigkeiten auch in der Geldfrage zu überwinden, von denen wir heute kaum einen Begriff haben; doch bewahrte sie in der Regel eine so edle Harmonie zwischen dem Ganzen und seinen Einzelheiten, dass es bewunderungswürdig ist, und dies sicherte sie sich einzig durch den Umstand, dass sie von einem und demselben Grundgedanken ausging. So konnte auch über alle derselbe sichere Weg gefunden werden, und die beste Lösung der Aufgabe war kaum zu verfehlen, obgleich bei den beschränktesten Mitteln immer wiederum Modificationen hervortreten sollten. Man ging überall von dem bestimmten Grundgedanken aus, mit dem man die nöthigen und gewünschten Räume herstellte, und diesem Grundbaue suchte man die passenden Formen zu geben.

So kommt es, dass sich auch nach den verschiedenen Baumaterialien grosse Abwechslungen und eigenthümliche Schönheiten ausgebildet haben. Bei aller Einheit im Ganzen nahm jeder Bau seine eigenthümlichen Vorzüge an, gerade so wie die Formen den Eigenschaften jedes dieser Materialien entsprachen. Unsere Ahnen haben in allen den verschiedenen Zweigen der Baukunst Grosses geleistet, doch wollen wir hier nur mehr auf den Kirchenbau Rücksicht nehmen.

Die Aufgabe beim Kirchenbau war und blieb stets die, einen geschlossenen, in die Höhe strebenden Raum zu errichten, der bestimmt ist, eine grosse Versammlung aufzunehmen, ihr gewisse Augpuncte zu bieten und dahin ihre Aufmerksamkeit zu lenken, so wie den Raum der verschiedenen Gliederung der Versammlung entsprechend in verschiedene Theile zu gliedern. Die Versammlung sollte aber erhoben und vorbereitet werden auf den Gottesdienst, dem sie beizuwohnen berufen wird; das Gebäude sollte zugleich eine würdige Stätte des unblutigen Opfers sein, das in der heiligen Messe dargebracht wird. Hieraus ergibt sich nebst dem erstgenannten materiellen Theile der Aufgabe auch ein idealer, der vornehmlich gestaltend auf das Innere und Aeussere eines Kirchengebäudes einzuwirken hat.

Es bleibt stets dieselbe Aufgabe; als man in den ersten christlichen Zeiten hierin die Antike zu Rathe zog, wurde bald als die am besten entsprechende Form die der Basilika festgestellt und erhielt diese die vorherrschende Anwendung. Daran knüpfte man immer wiederum an, und selbst die Neuzeit konnte davon im Ganzen nur theilweise abgehen. Es kehrt derselbe Grundplan wieder, nämlich ein längliches Viereck, dem sich ein kleineres, oder ein Quadrat, Polygon oder ein Halbkreis anschloss. Im Vergleich mit den ältesten Zeiten kam später als wesentlicher neuer Theil das Glockenhaus hinzu, das besonders seit dem Mittelalter nicht mehr isolirt da stand, sondern in der Regel mit dem Hauptbau mehr oder minder organisch zu einem malerischen Ganzen verbunden wurde. Bezüglich der Dimensionen begegnen wir an den ältesten Kirchengebäuden unseres deutschen Vaterlandes in der Regel kleineren Bauten; jedoch baute man auch nicht selten umfangreichere Dome in Form des Kreuzes mit 3, oft 5 Schiffen, wo der Mittelraum über die übrigen bedeutend sich erhöhte. An dem Aeusseren dieser Bauten erscheint oft wenig künstlerischer Ausdruck; obgleich das Ganze durch Anlage der Thürme und der Kuppel über der Vierung zu einer geschlossenen Gruppe abgerundet vor uns da steht, so fällt uns derselbe Massencharakter, der im Inneren auftritt, auf. Es ist ein System von Mauermassen mit geringer Durchbrechung und Gliederung, die wenige Gliederung ist roh; das Ornament, sowohl Pflanzen als Thier- und Menschengestalten, oft phantastisch unter einander vermegt, allerdings nicht willkürlich, kurz, Alles zeigt klar, es haben die Mittel gefehlt, um reicher zu bauen, und doch ekeln uns diese Bauten niemals an, Jedermann kann von ihnen im Gegentheile Vieles lernen; es sind dies die besten und sichersten Quellen, tiefer in die monumentale Baukunst einzudringen.

Nach und nach entsprossen aus diesen Keimen entwickeltere Formen; die Rohheit macht ausgebildeteren Gestaltungen Platz und es weht uns ein Geist reifer Klarheit entgegen. Die wichtigsten Fortschritte zeigt uns vor Allem die Einführung der Wölbung des erhöhten

Mittelschiffes. Darin beruhen die glänzendsten Erfolge für die weitere Entwicklung des Ganzen. Unbewusst hatte schon die altchristliche Baukunst darauf hingearbeitet, indem sie an die Stelle des Architravs über den Säulen, welche die Schiffe trennen, den Rundbogen gesetzt. Die schon vom Beginn gebräuchliche Wölbung der Apsis und des Triumphbogens musste den Gedanken nahe legen, in Harmonie damit auch die Schiffe durch eine Wölbung zu überspannen. Zuvor waren aber gewisse Umbildungen nöthig; vor Allem musste zum festen Stand der oben schwebenden Gewölbe die Säulenstellung in einen massigen Pfeilerbau verwandelt werden, entweder so, dass an die Stelle aller Säulen Pfeiler traten, oder dass wenigstens diese mit jenen wechselten und auf die Pfeiler die Last des Gewölbes geleitet wurde. Die alten Tonnengewölbe waren aber nicht mehr praktisch, weil sie zu viel Seitenschub veranlasst hätten, und so war man nothgedrungen wenigstens an Kuppelwölbungen zu denken, wenn man sich noch nicht zur entschiedenen Durchführung von Kreuzgewölben herbeilassen wollte oder konnte. Sobald einmal die Einwölbungen der Schiffe allgemeiner geworden waren, so bediente man sich frühzeitig der spitzbogigen Tonnenwölbung, was wir an den Kirchen der entlegensten Orte aller Länder beobachten können. Sowohl der Schönheit als auch der praktischeren Anlage wegen übte man in der Regel den Bau des Kreuzgewölbes und führte an diesem ebenfalls bald den Spitzbogen durch.

Wie bereits bemerkt, haben das Aeussere der Kirchen die Thurmanlagen zu einer künstlerisch bedeutsamen Gestaltung geführt. Die Thurmbauten wurden in quadratischer, runder oder polygoner Basis oft hoch und sehr reich an Ornamenten selbst in Mehrzahl an einem und demselben Bau angelegt; doch auch begegnen wir sehr einfachen, schmucklosen Anlagen derselben; sie gewähren aber immer einen gewissen majestätischen Anblick; es sind roh über einander gethürmte Steinmassen, weil zu ihrer edleren Durchführung die Mittel fehlten. Aehnliches gilt von den Fenstern, sowohl an den Thürmen als auch am Kirchengebäude, obgleich in der Regel an ersteren grösserer Aufwand mit Einzelformen gemacht wird. Am meisten Reichthum und Abwechslung bezüglich auf Anlagen und Formenreichthum begegnet man immerhin an den Portalen. In der antiken Kunst gehen diese kaum über die blosse Eingangsthür hinaus, und selbst bei grossartigeren Tempeln, wo sie des Verhältnisses halber gross sein mussten, sind es doch nichts als kolossale Eingangsthüren. Unsere Ahnen aber bildeten hierin einen ganz eigenthümlichen, originellen Charakter aus; es entstanden förmliche Lauben, die nach aussen sich erweiteren, zu jeder Seite stehen oft mehrere Reihen von Säulchen. Durch diese Anordnung brauchte die eigentliche Eingangsthür das der menschlichen Grösse entsprechende Maass nicht zu überschreiten, und dennoch wurde durch die Vergrösserung nach aussen ein Portalbau geschaffen, wie er der Grösse des Baues entsprach. Zum besseren Verschluss der Thürflügel legte man zu innerst über die beiden letzten Säulchen oder Pfeilerstreifen der Einfassung einen horizontalen Stein, so dass eine viereckige Thüröffnung entstand. Das Bogenfeld darüber wurde durch Ornamente oder figürliche Darstellungen ausgefüllt. Die Portale bilden bei grösserer Anlage nicht selten einen aus der Mauerflucht heraustretenden Vorbau, der durch ein Steindach gedeckt wurde. Wo die Mittel fehlten, sehen wir wiederum den häufig ungeheuer reich angelegten Portalbau auf das bescheidenste Maass beschränkt, aber doch in einer edlen Weise, die wenig gekostet hat, durchgeführt, so dass diese Durchführung, wenn auch hier und da in fast rohen Formen nur zum Ausdruck gekommen, doch selbst einem im Ganzen edler aufgeführten Baue nicht zum wunden Flecke wird. Solchen höchst überraschenden Erscheinungen begegnen wir sehr vielen in jeder Beziehung, und wir können daraus zur Genüge lernen, dass, wenn nur das Verständniss des Zweckes und der Formen nicht fehlt, die beschränktesten Mittel zu einer an sich unedlen und missfälligen Durchführung uns nie zwingen können, wie man heute in vielen Fällen uns weismachen will!

(Hierbei eine artistische Beilage.)

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.



Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 10. — Köln, 15. Mai. 1871. — XXI. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Die Apostel in der bildenden Kunst.

Von B. Eckl in München.

(Fortsetzung.)

II.

Der h. Petrus und der h. Paulus.

2. Einzeln dargestellt.

b. Der h. Paulus.

Der h. Paulus nimmt, wiewohl erst nach der Himmelfahrt des Heilandes zum Apostelamte berufen, als einer der Hauptzeugen der christlichen Kirche nach dem h. Petrus den ersten Platz unter den Aposteln ein. Er ist unter allen Aposteln der merkwürdigste, der einzige dessen persönlichen Charakter und persönliche Geschichte wir am genauesten, und zwar durch die directesten und unwiderlegbarsten Zeugnisse kennen. Die Ereignisse seines Lebens werden in der Apostelgeschichte erzählt, und da wir davon Kenntniss bei unseren Lesern voraussetzen und sie auf dieselbe verweisen, so wollen wir sofort auf die hieher bezüglichen Kunstleistungen übergehen.

Die älteste uns bekannte Einzelfigur des h. Paulus wurde an der Wand des Friedhofes der h. Priscilla in den Katakomben zu Rom gefunden. Dieselbe gehört dem zweiten oder dritten Jahrhundert an. Er ist da mit ausgebreiteten Armen, in der Stellung eines Betenden dargestellt. [1]) Er hat den Heiligenschein; seine Kleidung ist die eines Wanderers; Tunica und Pallium sind kurz, und seine Füsse mit den Sandalen bedeckt, vielleicht um seine vielen und berühmten Reisen anzuzeigen, oder vielleicht soll dies auch bedeuten, wie der h. Paulus für seine Herde betet, ehe er von Macedonien nach Jerusalem zurückkehrt (Apostel-Gesch. XX). Ueber dieser alten Figur, welche, obgleich bezüglich der Gewandung schlecht, in Auffassung und Costume ganz classisch ist, steht geschrieben: *Paulus— O Pastor—Apostolus.* Zu seiner Rechten steht der gute Hirt, mit Beziehung auf den Titel „Pastor", der über seinem Bildnisse geschrieben steht. — Eine andere Figur des h. Paulus, welche einer späteren Zeit anzugehören, gleichwohl aber noch vor dem fünften Jahrhundert gefertigt worden zu sein scheint, wurde in den Katakomben zu Neapel gefunden. In diesem Bilde trägt er den Anzug eines griechischen Philosophen; der Stil der Gewandung erinnert an die Zeit Hadrian's; er hat keinen Heiligenschein (Nimbus), und sein Haupt ist nicht kahl; seine Füsse sind mit Sandalen bekleidet; über seinem Haupte steht der Name „Paulus" in grossen lateinischen Buchstaben; neben ihm steht eine ähnlich gekleidete kleinere Figur, welche ihm in einem Gefässe Obst und Blumen anbietet, vermuthlich die Person, welche an dem Orte begraben wurde.

Zu welcher Zeit dem h. Paulus ein Schwert als auszeichnendes Attribut beigegeben worden, ist unter

1) In den ältesten Zeiten des Christenthums wurde der Akt des Gebetes in der classischen Form, d. i. nicht mit gefalteten, sondern mit ausgestreckten Händen ausgedrückt.

den Alterthumsforschern bestritten, aber sicher geschah dies früher als Petrus die Schlüssel erhielt.[1]) Wenn wir gewiss wüssten, dass das Mosaikbild auf dem Grabe des Kaisers Otto II. und ein anderes durch von Zeit zu Zeit Statt gefundene Restaurirungen nicht so sehr verändert worden wären, dann wäre hergestellt, dass das Schwert dem h. Paulus schon vor dem sechsten Jahrhundert als Attribut beigegeben worden sei; aber es gibt keine Denkmäler, wodurch mit Gewissheit erwiesen werden könnte, dass das Schwert schon vor dem eilften Jahrhundert auf Bildern des h. Paulus vorkomme. Seit dem Ende des XIV. Jahrhunderts wurde es aber so allgemein angenommen, dass es kaum mehr in irgend einem Andachtsbilde fehlt. Wenn der h. Paulus sich auf dasselbe lehnt, dann bedeutet es seinen Martertod; hält er es aufwärts, dann drückt es ebenfalls seinen Kampf für die Sache Christi aus; hat er zwei Schwerter, dann ist das eine das Attribut, das andere das Sinnbild; aber diese doppelte Anspielung kommt auf keiner der ältesten Darstellungen vor. In Italien findet man keinen zwei Schwerter tragenden h. Paulus, und vielleicht das einzige Beispiel ist die Bronze-Statue von Peter Vischer auf dem St. Sebaldusgrabe zu Nürnberg.

Obgleich Andachts Bilder des h. Paulus, getrennt von St. Petrus und den andern Aposteln, nur sehr selten vorkommen, trifft man gleichwohl sehr häufig Gemälde aus seinem Leben; die Hauptereignisse sind so bekannt, dass sie selbst von denjenigen, welche in den biblischen Bildern nicht besonders bewandert sind, leicht erkannt werden können. Als eine Reihenfolge betrachtet und behandelt, bilden sie eine höchst interessante und dramatische Folge von Scenen, welchen man in den alten Kirchen häufig begegnet, aber die gewählten Sujets sind nicht immer dieselben.

Paulus war noch ein Jude, als er der Steinigung des h. Stephanus beiwohnte, und wird gewöhnlich als die Kleider der Schergen auf seinen Knieen haltend dargestellt. Aber meistens beginnt die Darstellung seiner Lebensereignisse mit seiner Bekehrung — in seiner Eigenschaft als Apostel —, der ersten grossen Begebenheit seines irdischen Daseins. Ein so wichtiges, berühmtes und in allen seinen Nebendingen malerisches und dramatisches Ereigniss hat, auch als einzeln dargestellt, selbstverständlich sehr häufig den Gegenstand künstlerischer Behandlung gebildet. Auf mehreren der alten Mosaikbilder ist die Geschichte sehr einfach und zugleich auch sehr lebendig dargestellt. Auf den ältesten Beispielen hat der h. Paulus den Nimbus oder Heiligenschein, während er noch nicht bekehrt war; er ist als auf dem Boden liegend und auf seinen Händen und Füssen kriechend dargestellt; Lichtstrahlen fallen vom Himmel auf ihn herab, wo man die halbe Figur Christi aus der Glorie hervortauchen sieht; zuweilen ist auch nur eine Hand das Sinnbild des Allmächtigen. In der h. Schrift ist nicht gesagt, dass der h. Paulus auf seiner Reise von Jerusalem nach Damascus geritten sei; aber die hieher bezügliche Tradition stammt wenigstens schon aus der Zeit des Papstes Damasus (384 n. Chr.). Der h. Augustin sagt, der h. Paulus reiste zu Fuss, und auf alten griechischen Mosaikbildern ist er auch so dargestellt. Der Ausdruck: „Es ist hart für dich, gegen die Stacheln auszuschlagen“, ist seltsam genug als ein Grund angesehen worden, den h. Paulus reiten zu lassen. Unter allen Umständen hat man es, da er ein militärisches Commando hatte, in späterer Zeit für geeignet gehalten, ihn auch als von einer zahlreichen Schar von Begleitern umgeben darzustellen. Diese Darstellung lässt natürlich eine unendliche Mannigfaltigkeit in der Anordnung und Anzahl der Figuren so wie auch in den Stellungen und im Ausdruck zu; aber der gewählte Moment ist gewöhnlich derselbe.

1. Das älteste Beispiel, welches man nächst den griechischen Mosaikbildern anführen kann, ist ein von Zani erwähnter alter italienischer Kupferstich. Paulus, als altrömischer Ritter gekleidet, kniet mit über der Brust gekreuzten Armen da und hält eine Rolle in der Hand, auf welcher in lateinischer Sprache geschrieben steht: „Herr! was soll ich thun?“ Christus steht ihm gegenüber und hält ebenfalls eine Rolle, auf welcher geschrieben steht: „Saulus, Saulus, warum verfolgst du mich?“ Hier aber sind keine Begleiter zugegen. Zani gibt die Zeit der Entstehung dieser hübschen und einfachen Darstellung nicht an.

2. Raphael. Paulus, als römischer Ritter gekleidet, liegt auf der Erde, wie vom Pferde gestürzt. Er schaut zu Christus gen Himmel empor, der, von drei Engeln begleitet, in den Wolken erscheint; seine Begleiter zu Fuss und zu Pferd sind als zu seinem Beistand herbeieilend dargestellt; sie wissen von der Vision nichts, aber ein panischer Schrecken hat sie ergriffen. Ein Begleiter im Hintergrunde ergreift den Zaum des erschreckten Pferdes. Der Original-Carton dieses schönen Bildes (eine der Tapeten im Vatican) ist verloren gegangen.

3. Michel Angelo. Die Darstellung dieser Scene entsprach vollkommen dem gewaltigen Genie dieses Meisters. Paul, eine edle Gestalt, scheint, obgleich auf dem Boden liegend, regungs- und besinnungslos getroffen zu sein. Christus scheint, von einem Engelheer

1) Vgl. Münter, Sinnbilder, pag. 36

umgeben, vom Himmel hernieder zu fahren; diejenigen von den Begleitern des h Paulus, welche in seiner Nähe sind, fliehen nach allen Richtungen hin aus einander, während man einen langen Zug Soldaten aus dem Hintergrunde emporkommen sieht.[1]) Dieses grosse dramatische Gemälde bildet ein Gegenstück zu der Kreuzigung des h. Petrus in der *Capella Paolina.* Es ist durch das Alter und den Rauch der Wachskerzen so dunkel geworden und steht in einem so schlechten Lichte, dass man es nicht mehr leicht erkennen kann. Aber es existirt ein schöner Kupferstich, welchen man zu diesem Behufe zu Rathe ziehen kann.

4. Nicht minder entsprach diese Scene dem Genie des grossen Rubens.[2]) St. Paulus, im Vordergrunde hingesunken, drückt in seiner Stellung das höchst hilflose und kriechende Daliegen aus. Die Begleiter erscheinen sehr buchstäblich als vor Furcht und Schrecken von Sinnen, und der schnaufende und sich aufrichtende Schimmel im Hintergrunde ist die schönste Partie im ganzen Gemälde. Wie bei Rubens gewöhnlich, sind die Wirkungen der physischen Furcht und des physischen Erstaunens höchst geistvoll und wahrheitsgetreu dargestellt; aber die schriftmässige Würde, der übernatürliche Schrecken sind schlecht ausgedrückt, und der Apostel selbst ist herabgewürdigt. Fehlerhaft ist hier, dass zu viele Figuren — eine ganze Karawane — vorkommen; aber der allgemeine Schrecken, das Zusammenstürzen von Mann und Ross vor der Macht Gottes, ist mit ergreifender Wahrheit dargestellt.[3])

5. Cuyp hat uns, wie es scheint, bloss zu dem Zweck eine Bekehrung des h. Paulus gegeben, um Pferde in verschiedenen Stellungen darstellen zu können; Niemand blickt da zum h. Paulus und noch weniger zu Christus empor, aber die Pferde sind wunderschön.

6. Auf Albrecht Dürer's Kupferstich fällt ein Hagel von Steinen auf den h. Paulus und seine Begleiter herab.

7. Eine sehr seltsame und ungewöhnliche Darstellung dieses Gegenstandes befindet sich auf einem Kupferstiche des Lukas von Leyden. Es ist ein Bild mit zahlreichen Figuren. Man sieht den h. Paulus blind und vom rechten Wege abgekommen zwischen zwei Männern liegen; ein anderer Mann führt sein erschrecktes Pferd; mehrere Krieger und Reiter kommen nach, und die ganze Procession scheint zur Rechten langsam dahin zu ziehen. In der Ferne ist der eigentliche Moment dargestellt — Paul niedergeworfen und von dem himmlischen Gesicht geblendet.

1) Vasari, deutsch von Schorn und Förster. V. 353.
2) In der Gallerie des Mr. Miles zu Leigh Court.
3) Waagen, Kunst in England, II. 353. — Passavant, Reise in England, 154. — Carus, II. 76.

Der Bekehrung folgt die dreitägige Blindheit des h. Paulus und die von Rubens gezeichnete Scene, wie er von Teufeln geschlagen wird.

„Paulus nach seiner Bekehrung, von Anannias wieder sehend gemacht“, kommt als ein einzelnes Sujet nur selten vor; aber es wurde in den späteren Schulen von Vasari, Cavallucci und P. Cortona behandelt.

„Die Juden geisseln den Paulus und Silas.“ Diesen Gegenstand hat wahrscheinlich nur Nicolo Poussin behandelt. Die zornigen Juden treiben sie mit Geisseln vorwärts; die Aeltesten, welche sie verurtheilt, sitzen im Hintergrunde zur Berathung beisammen. Wie von Poussin zu erwarten, ist die Apostel-Würde aufrecht erhalten; aber sonst gehört dieses Gemälde nicht zu seinen besten.

„St. Paul entflieht nach seiner Bekehrung aus Damascus.“ Er ward in einem Korbe hinabgelassen.[1]) Das Ereigniss bildet, wenn in einer Reihe dargestellt, natürlich eine der Scenen aus seinem Leben, aber es wird wohl schwerlich ein eigenes diesen Gegenstand darstellendes Gemälde geben; denn die Stellung, die der h. Paulus in demselben erhalten würde, wäre so possierlich und ihn als Apostel so herabwürdigend, dass man wohl begreifen kann, wie es gekommen sei, dass dieses Sujet vermieden wurde.

„Die Verzückung des h. Paulus“, in welcher er bis in den dritten Himmel erhoben wurde.[2]) Paulus der so oft und familiär von Engeln spricht, erwähnt derselben, da er dieses Ereigniss schildert, nicht, aber auf Gemälden wird er als von Engeln getragen dargestellt. Es wird wohl schwerlich ein altes, diesen Gegenstand darstellendes Gemälde geben. Das kleine Gemälde Domenichino's ist kalt aufgefasst. — Poussin hat die „Entzückung des h. Paulus“ zweimal gemalt; auf dem ersteren Bilde wird der Apostel von vier Engeln auf den Armen getragen und auf dem zweiten halten ihn drei Engel. Bei der Darstellung dieser Vision haben die Engel, welche als Maschinerie stets zulässig sind, hier eine ganz besondere Bedeutung; der Heilige wird nur einige Fuss hoch über das Dach seines Hauses, auf welchem sein Schwert und sein Buch liegt, emporgehoben. Hier dient das Schwert zur Unterscheidung der Person, und das Dach des Hauses zeigt uns, dass es eine Erscheinung und keine Apotheose sei. Beide Gemälde befinden sich im Louvre.

1) Apostelgesch. IX. 25.
2) 2. Corinth. XII. 2.

„Paul, den Neubekehrten zu Ephesus predigend.“ In einem herrlichen raphaelischen Gemälde von Le Sueur ist die Begebenheit mit den Zauberern, welche ihre Zauberbücher herbeibringen und zu den Füssen des Apostels verbrennen, recht schön dargestellt. Es bestand lange Zeit die Gewohnheit, dieses Gemälde in der Notre-Dame zu Paris alle Jahre am 1. Mai feierlich auszustellen. Jetzt befindet sich dieses Gemälde im Louvre.

„Paulus vor Felix“ und „Paulus vor Agrippa“; keines dieser beiden Gemälde ist richtig behandelt worden. Es ist unbegreiflich, dass die alten Meister die günstige Gelegenheit zu einer grossartigen charakteristischen Zeichnung, die durch diese beiden Scenen, besonders durch die letztere, geboten wäre, so vollständig übersehen haben. Vielleicht werden wir, indem wir die Darstellungsfähigkeit würdigen, durch die Wirkung verleitet, welche die glänzende Beredsamkeit des Apostels auf die Einbildungskraft hervorbringt; aber wenn etwa ein zweiter Raphael aufstünde, dann würden wir ihm diesen Gegenstand als ein Gegenstück zum h. Paulus zu Athen empfehlen.

„St. Paul wirkt Wunder vor dem Kaiser Nero.“ Ein blinder Mann, ein krankes Kind und ein vom Teufel besessenes Weib werden vor ihn gebracht, um geheilt zu werden. Dieses Sujet, wiewohl es mehr der Legende als der heiligen Schrift angehört, wurde von Le Sueur mit der schriftgemässen Würde und Einfachheit behandelt.

„Das Martyrthum des h. Paulus“ ist zuweilen ein besonderes Sujet, aber in der Regel ein Gegenstück zum Martyrthum des h. Petrus. Nach der angenommenen Tradition erlitten die beiden Apostel zu derselben Zeit, aber an verschiedenen Orten, den Martyrtod; denn der h. Paulus entging, da er römischer Bürger war, sowohl der Schmach der öffentlichen Ausstellung im Circus, als auch der langdauernden Qual der Kreuzigung. Er ward vor dem Ostiensischen Thore, zwei Meilen von Rom entfernt, an dem Platze, der damals den Namen Aqua Salvias hatte, enthauptet, und wo heutzutage die berühmte Kirche „*S. Paolo alle tre Fontane*“, St. Paul mit den drei Quellen, heisst. Die Legende von dem Tode des h. Paulus erzählt, dass eine römische Matrone, Namens Plautilla, eine der Bekehrten des h. Petrus, sich an die Strasse stellte, auf welcher der h. Paulus zu seinem Martyrtod gehen musste, um ihn noch ein Mal und zwar zum letzten Male zu sehen. Und als sie ihn sah, weinte sie bitterlich und bat ihn um seinen Segen. Da der h. Apostel ihren Glauben sah, wandte er sich ihr zu und ersuchte sie um ihren Schleier, damit er mit demselben seine Augen verbinden könnte, wenn er enthauptet würde indem er ihr versprach, dass er ihr denselben nach seinem Tode zurückstellen würde. Die Anwesenden spotteten über ein solches Versprechen; aber Plautilla nahm mit dem Glauben und der christlichen Liebe eines Weibes den Schleier ab und gab ihn dem Apostel. Nach seiner Hinrichtung erschien er ihr und stellte ihr den mit seinem Blute befleckten Schleier zurück, und nach der Legende sprang sein Haupt, nachdem es vom Leibe getrennt worden, dreimal von der Erde empor und entquollen den von demselben berührten Stellen frische Quellen, die noch jetzt reichlich fliessen und mit Marmoraltären überbaut sind.

In den ältesten Darstellungen des Martyrtodes des h. Paulus wird die Legende der h. Priscilla nur selten übergangen. In dem Gemälde Giotto's, welches in der Sacristei der St. Peterskirche aufbewahrt ist, sieht man Plautilla auf einer Anhöhe im Hintergrunde, wie sie den Schleier aus der Hand des in den Wolken erscheinenden Paulus empfängt. Dieselbe Darstellung mit einer kleinen Veränderung befindet sich auch auf den Bronzethoren der St. Peterskirche in Basrelief ausgeführt. Die drei neben dem getrennten Haupte entspringenden Brunnen sind ebenfalls häufig als eine buchstäbliche Thatsache dargestellt, wiewohl sie lediglich nur eine offenbare und schöne, die Brunnen des christlichen Glaubens, welche aus diesem Martyrtod entspringen sollten, darstellende Allegorie sind.

Meister Francesco da Livida, ein Italiener, hat das „Martyrium des h. Paulus“ auf einem Glasgemälde, welches nebst anderen die Fenster der Frauenkirche zu Lübeck schmückt und für das 15. Jahrhundert als Zeuge von der Fortentwicklung der Glasmalerei gelten kann, dargestellt. Auf diesem Gemälde wird der h. Paulus eben von dem Schwertstreiche des hinter ihm stehenden Henkers bedroht. Zur Rechten beugt sich die h. Lenobia vor, ein Tuch ausbreitend, um darin das Blut des Martyrers aufzufangen. In der Durchführung der Gemälde will man Anklänge an die Art der kölnischen Schule finden. — Der genannte Meister Franz, Sohn des Domenico Livi da Gambasso, oder kurzweg Francesco Livida, kam in seiner Jugend aus Italien nach Lübeck und lernte daselbst die deutsche Glasmalerei mit solchem Erfolge, dass man ihn im Jahre 1436 nach Italien zurückrief, um die Fenster des Domes zu Florenz mit Glasgemälden zu schmücken. — Vergl. Kugler, Denkm. der Malerei, Taf. IX. Fig. 5.

In der ganzen melancholischen Umgegend Roms gibt es keinen melancholischeren Ort, als gerade die „*Tre Fontane*“. Einst blühte da ein herrliches Kloster, reich durch die Opfergaben der gesammten Christenheit.

Die Verwüstungen jener geheimnissvollen Geissel der Campagina, der Pest, haben es znr Einöde gemacht. Drei alte Kirchen und einige Ruinen sind aber noch heutzutage vorhanden und einige blasse Mönche wandeln noch immer in der morastigen nnd ungesunden Höhle, in welcher sie stehen, herum. Im Winter kann man sich denselben nur durch einen moorigen Sumpf nähern; im Sommer darf man in ihrer pestilentischen Nähe nicht athmen, und doch herrscht eine Art todter Schönheit an diesem Platze, so etwas Heiliges und Ernstes, das die Phantasie ergreift. In der Kirche, die ganz passend den Namen „*San Paolo delle Tre Fontane*“ trägt, und so alt ist, dass man die Zeit ihrer Gründung gar nicht mehr weiss, stehen drei Kapellen mit Altären, welche über ebenso vielen Quellen oder Brunnen errichtet sind; die Altäre sind modern nnd befindet sich in jedem das Haupt des h. Paulus in Relief geschnitzt. Das Wasser, welches in allen drei Quellen vermuthlich dasselbe ist, ist abgeschmackt, zu trinken, und weder erfrischend noch angenehm. Die alten Fresken sind verschwunden und die neueren stehen im Begriffe, dasselbe Schicksal zu haben. Es ist ein melancholischer Ort.

Auf dem oben erwähnten Trag-Altare aus der Abdinghofer Abtei ist auch die Hinrichtnng des h. Paulus dargestellt. Auf einem mit einem schwellenden Polster bedeckten Thronsessel sitzt, die Füsse auf ein *Suppedaneum* gestemmt, der Kaiser Nero als Richter, welcher wie die vorgestreckte Hand deutlich genug zeigt, eben das Todesurtheil ausspricht. Er trägt eine Art Bürgerkrone und spricht das von der Legende aufbewahrte tyrannische Wort: „Schlagt ihm den Kopf ab, damit er in mir einen Herren erkenne, der mächtiger ist, als sein König.“ Und Paulus antwortete ihm mit hoher Begeisterung nnd mit zum Himmel erhobener Hand: „Damit du wissest, dass ich nach dem Tode des Leibes ewig lebe, werde ich dir, wenn mir das Haupt abgeschlagen ist, lebend erscheinen, und dann magst du einsehen, dass Christus ein Gott des Lebens und nicht des Todes ist“. *(Legenda aurea sub: „Paulus Apostolus.“)*

Doch wir wollen wieder zu dem Ereigniss zurückkehren, welches denselben auf ewig heilig nnd merkwürdig gemacht hat. Unter den vielen Darstellungen der Enthauptnng des h. Paulus, welche in Werken der Sculptur und der Malerei existiren, findet sich kein einziges, welches als ein Kunstwerk einen hohen Platz einnehmen könnte oder welches der tragischen Darstellungsfähigkeit des Gegenstandes gerecht wäre.

(Fortsetzung folgt.)

Die Restauration des Haupt-Altars der Marienkirche zu Danzig.

In der durch ihre grossen, imponirenden Massen und ihre im höchsten Grade malerische Gesammt-Wirkung der vielen in derselben aufgestellten, aus den verschiedensten, zum Theil sehr fern liegenden Zeiten stammenden Gegenstände ausgezeichneten, und desshalb weithin berühmten Marienkirche zu Danzig war gerade der Hauptaltar, welcher als der geistige Mittelpunct des Gotteshauses doch eine hervorragende Zierde beanspruchen kann, und die nächste Umgebung desselben, bis vor Kurzem noch sehr vernachlässigt. Im Jahre 1805 wurde nämlich der bis dahin wohl erhaltene spätgothische (vom Jahre 1512) Altarschrein mit sechs Flügeln seiner alten architektonischen Bekrönung beraubt und statt derselben mit einer zopfigen Säulenarchitektur umbaut, welche im Jahre 1844, um das von dem Könige Friedrich Wilhelm IV. zur Feier des fünfhundertjährigen Bestehens der Kirche geschenkte gemalte Fenster sichtbar zu machen, wieder entfernt wurde. — Seit dem Jahre 1844 stand nun der alte, kostbare Altarschrein, eines der vorzüglichsten Werke seiner Art, die aus dem Mittelalter uns erhalten sind, seines Aufsatzes und seiner Flügel beraubt und durch Anstrich und moderne, unpassende Zusätze entstellt, als traurige Ruine da.

Dieser Uebelstand lag zu klar vor Aller Augen, als dass er nicht Versuche zur Abhülfe desselben veranlasst haben sollte. Schon im Jahre 1844 begann man, freiwillige Beiträge zu diesem Zwecke zu sammeln. Es kamen jedoch nur 135 Thaler zusammen, welche zur gründlichen Reinigung des Altarschreins verwendet wurden. Wegen eines passenden Entwurfs zu einer Bekrönung des Schreines wollte man sich an den damals berühmten Heideloff in Nürnberg wenden, wozu es jedoch nicht gekommen zu sein scheint. Ein Project des Stadtbaurathes Zernecke in antikisirenden Formen gefiel nicht und wurde desshalb nicht ausgeführt. Nachdem F. v. Quast im Jahre 1846 sein (in Nr. 5569 der Danziger Zeitung abgedruckten) im höchsten Grade beachtenswerthes Gutachten über Restauration des Altars und der Kirche im Allgemeinen abgegeben hatte, blieb die Angelegenheit wieder zwanzig Jahre lang ruhen.

Im Jahre 1864 knüpfte der Kirchenvorstand Unterhandlungen zunächst mit dem Architekturmaler Prof. J. C. Schultz in Danzig an, welche jedoch zu keinem Resultat führten. Im Jahre 1865 machte der Hof-Wappenmaler J. v. Glinski in Berlin einen malerisch sehr wirksamen, für die Ausführung jedoch nicht geeigneten Entwurf. Darauf fertigte im Jahre 1866 der Maler

F. A. Renné in Danzig ein Project, in welchem alle in der Gertruden-Kapelle aufbewahrten alten Fragmente, welche damals noch allgemein als der alten Bekrönung angehörig gehalten wurden, später aber zum grössten Theil als grosse Leuchter zum Gebrauch bei Exequien[1]) sich erwiesen haben, in sehr geschickter Weise verwendet waren und das viel Beifall fand.

Doch scheiterte die Ausführung aller Entwürfe an den mangelnden Geldmitteln. Als diesem Mangel mit einem Schlage durch die grossartige, hochherzige Schenkung der Klose'schen Erben abgeholfen war, fertigte der Bildhauer J. Wendler in Berlin im Winter 1867—68 ein grosses, sehr vortreffliches, ganz im Geist und in den Formen des fünfzehnten Jahrhunderts componirtes Modell des restaurirten Altars, welches mit allgemeinem Beifall, ja, mit Begeisterung aufgenommen wurde. Nachdem Modell und Kosten-Anschlag, erst in grösserer Versammlung, dann durch eine Commission von Sachverständigen eingehend geprüft worden waren, wurde im Sommer 1868 an Wendler der Auftrag zur Ausführung seines Projects gegen eine Vergütung von 12,000 Thlr. ertheilt.

Der Künstler machte nun, zur Vorbereitung auf seine grosse Arbeit, die seinen Namen auf alle kommenden Zeiten tragen soll, eine Studienreise durch Süd-Deutschland und nach dem Rhein, und arbeitete dann mit mehren Gehülfen so fleissig, dass der ganze Altar Pfingsten des Jahres 1870 der Gemeinde übergeben werden konnte.

Die Arbeit kann als eine wohl in jeder Beziehung gelungene bezeichnet werden, denn der Künstler hat an dem alten Altar möglichst wenig geändert und hat die neue, aus einer reichen Tabernakel-Architektur bestehende Bekrönung nach den besten Mustern aus alter Zeit sehr solide aus Eichenholz gefertigt und dieselbe reich vergoldet. Der ganze Altar passt nach Grösse, Form und Durchführung so vortrefflich in das Ensemble der Kirche, dass, aus der Entfernung gesehen, wohl jeder Unbefangene diese Bekrönung für alt halten dürfte. Bei genauerer Betrachtung wird der Sachkenner manches vom Alten Abweichende erkennen, wird desshalb jedoch dem Künstler des neunzehnten Jahrhunderts keine Vorwürfe machen.

Auch an eine bessere, dem hohen Werth der Kirche entsprechende Umfriedigung des Altar-Raumes durch Aufstellung der restaurirten Reste der alten Chorstühle hat man schon vor längerer Zeit gedacht, wie ein in den Acten des Kirchen-Archivs befindlicher, freilich recht kindlicher Entwurf des Stadtbaurathes Held vom Jahre 1832, welcher glücklicher Weise nicht zur Ausführung gekommen ist, beweist.

Doch erschien es, nachdem die Altar-Angelegenheit eine allseitige Befriedigung gefunden hat, als Pflicht, nun auch ernstlich für eine bessere Umfriedigung des Altar-Raumes zu sorgen. Der sehr thätige Kirchenvorstand wandte sich dieserhalb natürlich wieder an J. Wendler und beauftragte denselben, nachdem unter Zuziehung von Sachverständigen an Ort und Stelle wiederholt Besprechungen Statt gefunden hatten, mit Ausarbeitung eines Projectes nebst Kosten-Anschlag dazu. Beide wurden bald vom Kirchenvorstand genehmigt. Danach beabsichtigt man den zwischen den sechs dem Hauptaltar zunächst stehenden Pfeilern und der Ostwand der Kirche befindlichen Raum des Mittelschiffes durch Gestühl gegen die Seitenschiffe abzuschliessen. Diese 42 Stühle sollen, theils in einer, theils in zwei Reihen hinter einander, in Anordnung und Form den Chorstühlen in Klosterkirchen nachgebildet werden, müssen in ihren Formen mit denen des Hauptaltars natürlich in Harmonie stehen. Man ist zu dieser Anordnung um so mehr berechtigt, als dergleichen Chorstühle auch früher vorhanden waren und Reste derselben in der Kirche noch vorhanden sind.

Der von Wendler aufgestellte Entwurf zu denselben, dürfte in jeder Beziehung zu billigen sein[1]). Die vorderen Stühle sind einfach, aber sehr würdig, die hinteren aber, deren Rückwand 16 Fuss hoch ist, um die in der Nähe des Altars sitzenden Personen vor Zugwind zu schützen, haben reiche, tabernakelartige Bekrönungen, welche mit den Brustbildern der vorzüglichsten evangelischen Kirchenlehrer von Luther bis auf Schleiermacher, darunter auch die Reformations-Prediger Danzigs, geschmückt werden sollen.

In der Composition und den Detailformen schliesst Wendler sich eng an das schönste und berühmteste Gestühl des Mittelalters an, dasjenige nämlich des Münsters zu Ulm,[2]) welches in den Jahren 1469—74 von Georg Sürlin in Ulm gefertigt worden ist. Doch ist

1) In der schönen Pfarrkirche zu Strasburg in Westpreussen sind 24 Stück ähnliche, nur einfachere Leuchter noch heute in Gebrauch. Andere befinden sich in den Sammlungen des Germanischen Museums.

1) Die Versetzung des 1482 angefertigten Sacraments-Häuschens, welches (1806 mit grauer Oelfarbe überstrichen) hoffentlich in seiner alten Vergoldung wieder hergestellt werden wird, von seiner allein richtigen und historischen Stelle an die Kampen'sche Kapelle, woselbst es keine Bedeutung mehr hat, dürfte jedoch nicht zu rechtfertigen sein, da diese Versetzung durchaus keine Nothwendigkeit ist. Es würde an seiner alten Stelle vielmehr zum erhöhten Schmuck des Altarraumes beitragen.

2) Siehe die meisterhaften Abbildungen in dem Werke des Oberbaurathes J. v. Egle über „die ehemalige freie Reichsstadt Ulm" (Stuttgart 1867).

Wendler's Entwurf, dem vorliegenden Zweck entsprechend, minder reich. In den Einzelheiten, welche in dem flüchtig gezeichneten Entwurf nicht zu erkennen sind, wird der Künstler sich gewiss ebenfalls streng an sein Muster halten, wird für die Ausführung ohne Zweifel Gypsabgüsse der Einzelheiten aus Ulm sich kommen lassen, wie er zu gleichem Zweck früher auch Abgüsse von dem Altarschrein der Marienkirche genommen hat.

Die Kosten dieses grossen Werkes im Betrage von 3600 Thlrn. hofft der Kirchenvorstand durch freiwillige Beiträge beschaffen zu können. Man will also hier, wie auch beim Weiterbau des Kölner Domes und der Restauration der Marienburg mit vielem Glück durchgeführt, die echt mittelalterliche Weise des Zusammenbringens der Mittel wählen, indem man Donatoren für jeden einzelnen Stuhl sucht, dessen Wappen, Hausmarke oder Namensschild dann natürlich an dem betreffenden Stuhl angebracht wird.

Möge auch diese Arbeit zum Ruhm der Danziger und zur Freude für uns und unsere Nachkommen recht bald ihre befriedigende Lösung finden!

R. Bergau.

Zur Wiederherstellung des Wormser Doms.

Seit Beginn der Wiederherstellungsarbeiten sind etwa 45,000 Gulden an den Dom verwendet worden. Als erstes Ziel schwebte vor, die Sicherung des Baues als solchen, und dieses Ziel ist pünctlich erreicht. Die Untersuchung der Fundamente ergab ihre Dauerhaftigkeit; eine fernere Bewegung der Mauern braucht nicht befürchtet zu werden; neu eingezogene Schlaudern und Stangen sichern für die Zukunft Gewölbe und Chor. Zu gleicher Zeit versuchte man die innere Ausschmückung, indem man das Gewölbe der Chorrundung, des zwischen ihr und der Vierung liegenden Quadrats so wie das des südlichen Querschiffs polychromisch schmückte. Der seit mehreren Jahren eingetretene Stillstand soll zur Ansammlung neuer Kräfte dienen, auch die Ausarbeitung eines wohl durchdachten, das Ganze umfassenden Restaurationsplanes möglich machen. Ein solcher muss in Ruhe gedeihen.

Wenn zu einigem Verständnisse alter Art und Kunst noch der glückliche Umstand eines mehrmonatlichen Bewegens in den Räumen des Baues hinzukommt, so liegt hierin einiger Maassen eine Berechtigung zu Vorschlägen über die fernere Verherrlichung des Innern.

Häufig wird die Frage gestellt, ob der Dom gemalt werden soll. Soll unter Ausmalen ein solches wie bei dem Speierer Dome, oder aber nur eine Decoration der Gewölbeflächen wegen ihrer Mangelhaftigkeit, also mehr ein Verdecken, verstanden werden?

Ein gänzliches Ausmalen der ersten Art wird scheitern an der Unmöglichkeit, für die nächste Zeit die Geldmittel herbeizuschaffen. Ueberdies kommt vor dem Schönen noch ein Doppeltes, das Nothwendige und das Nützliche. Der Dom scheint nicht der Bemalung bedürftig. Seine Architektur in rothem Quader ist eine solche, dass sie sich genügt und nicht eines neuen Moments zu ihrer Hebung, ihrer Completirung bedarf. Er war auch nie bemalt, er hatte spärliche Bilder ohne System. Da bereits die Gewölbe des Chorquadrats und des südlichen Querschiffs decorirt sind, so mag man das Gewölbe des nördlichen Querschiffs und die Kuppel in gleicher Weise decoriren. Die Theile vom Triumphbogen bis zum Chorende bilden ziemlich ein Ganzes, so dass ihre decorative Fertigstellung nicht das Ensemble stört.

Nicht unbedeutende Verschiedenheit der Banglieder im Mittelschiffe, wie sie erst bei längerem Betrachten auffallen, würden den Decorateur arg in Verlegenheit bringen. Im Mittelschiffe setzt sich z. B. die Gurte über der südlichen Pfeilerreihe durchgehends fort, während sie auf der Südseite regelmässig an den Mauerlisenen abbricht. Die nördlichen Pfeiler setzen sich in ihrer ganzen Breite über dem Kämpfer als starke Mauerlisenen fort und entfalten sich über die beiden Fenster, was auf der entgegengesetzten Seite nicht der Fall ist. Der Pfeiler an der Kanzel hat einen sehr starken Pilaster und zwei Ecksäulen, je einen in der Ecke, während an allen übrigen Pfeilern sich eine Halbsäule an den Pfeilervorsprung anschliesst. Die Flächen über den Pfeilern und unter den Fenstern sind in sehr verschiedener Weise, je westlicher desto reicher, belebt.

Bezüglich der jetzt sehr störend wirkenden Gewölbeflächen sämmtlicher Langschiffe, kann erst nach Beseitigung der Tünche und des Verputzes auf Grund des vorgefundenen Bestandes ein Entscheid getroffen werden, ob und wie dieselben decorativ zu behandeln seien. Dem sei, wie ihm wolle, dem Restaurationseifer bleibt noch ein schönes Feld der Thätigkeit. Die zahlreichen schadhaften Stellen des Gesteins sind schlecht reparirt, die Kanten und Ecken schlecht ergänzt; alle Fugen im ganzen Dome hat man unverständiger Weise durch weisse Striche hervorgehoben. Gerade die Fugen der Steinlagen zeugen von grosser Sorgfalt beim Baue, so dass man in mässiger Entfernung den Fugenunterschied kaum bemerken kann. Die vorhandenen Löcher haben vielfach eine weisse Ausfüllung erhalten. Bei der Bemalung des

Chorquadrats ist zur Reinigung der Wände stark gedrängte Salzsäure verwendet worden; man sagt, davon rühre vielfach das zu beseitigende üble Aussehen des Steins her. Im südlichen Querschiffe ist von anderen Händen mit mehr Glück sehr verdünnte Salzsäure gebraucht worden. Zu verwundern bleibt, dass der Dom trotz all diesem einen so guten Eindruck hervorbringt. Viel mag hierzu beitragen der reine Plattenboden, während der Mainzer Dom durch seinen schlechten Boden die guten Wirkungen des Baues beeinträchtigt. Erwähnung verdient, dass der Chor sich um zwei Bogen in die Schiffe zieht. Vermuthlich hat man sich zu dieser Verlängerung entschlossen, weil der eigentliche Chorraum als bischöflicher Begräbnissplatz nicht mehr ausreichte. Die Verlängerung muss schon vor 400 Jahren vor sich gegangen sein, denn der Boden der Nebenkapellen liegt in gleicher Höhe, und es kann nachgewiesen werden, dass die Böden der Nebenkapellen ursprüngliche sind, nicht erst später mit dem Chorboden auf gleiche Höhe gesetzt wurden. Es liegt kein nöthigender Grund vor, den Chor auf sein ursprüngliches Maass wieder zu kürzen. Der Raum des Schiffes reicht hin, selbst für ausserordentliche Feierlichkeiten. Es würde auch ein Abkürzen neue Schwierigkeiten hervorrufen, denn der Aufgang vom Boden der Nebenschiffe in die Nebenkapellen wäre schwer zu vermitteln. Ein grosser Missstand scheint in der weiten Entfernung des am Chorende stehenden Hauptaltars von der Gemeinde zu liegen. Der Priester ist von den Gläubigen in den vordersten Bänken entfernt durch den Chor, den Raum unter der Vierung und die zwei Bogen des verlängerten Chors! Auge und Gehör und alle davon abhängigen Thätigkeiten der Seele leiden Noth. Aber Abhülfe ist leicht, nicht etwa durch das in Folge des Abkürzens des Chors nothwendig werdende Vorrücken der Kniebänke, sondern durch Versetzen des Altars an seine natürliche Stelle, unter die Kuppel nämlich. Der Altar entspricht in seinem Stile nicht der Architektur, aber sein Material, Säulen, Basemente von Marmor lassen sich wohl zu einem neuen Altare (Ciborienaltar) als brauchbar und ziemlich hinreichend betrachten. Das muss doch wohl vor Allem ins Auge gefasst werden, dass der Kerngottesdienst, das h. Messopfer, am Sonntage so gefeiert wird, dass es auch nach seinem äusseren Theile möglichst viel wirkt. Das wird nie geschehen, wenn man nur mühsam den Actionen des Celebrirenden zu folgen vermag.

In allen grossen Domen spielen die angebauten Kapellen keine kleine Rolle. Während der Dom imponirt durch seine grossen Verhältnisse und die Feier des grossen Gottesdienstes mit Bewunderung erfüllt, ladet eine Kapelle mehr zum Beten ein, zieht durch ihre kleinen Verhältnisse an, sammelt den Geist. Der Wormser Dom hat vier Nebenkapellen. Aus der schönen Marienkapelle auf der Nordseite kann die andächtigste Gebetsstätte geschaffen werden; ihre Architektur, Lage, Raum u. s. f. zogen seither schon die Beter vielfach an; wenn erst ihre Gewölbe und Wände nicht mehr unter Zopfmalerei seufzen, ein lieblicher Altar das Innere schmückt, Glasgemälde das grelle Licht des Tages brechen und ein magisches Halbdunkel den Beter umgibt, dann wird die Kapelle die Seelen der Menschen noch mehr an sich fesseln.

Bei allem Eifer darf jedoch die Klugheit nicht fehlen. Möge man wohl Bedacht darauf nehmen, die Merkwürdigkeiten, die den Dom interessant machen, nicht zu vernichten, wie das Christophorusbild, die Apostelbilder Petrus und Paulus. Auch die Reste des Kreuzganges mögen in ihrer Ungestalt bleiben. Die Orgelthürzugänge im Mittelschiffe vermauere man so, dass man die Oeffnung erkennt, denn sie deuten den alten historischen Ort an, wo sich ehedem die Orgel befand.

Da die Kräfte an Ort und Stelle zur Vollendung nicht ausreichen, so muss das weitere Vaterland hiefür gewonnen werden. Die gegenwärtige nationale Erhebung berechtigt uns zur Hoffnung, dass das nicht schwierig sei und bald die Herstellung in Angriff genommen werden kann.

F. F.

Die Malerzunft in Worms.

Die Maler wurden in Worms wie anderwärts Schilder genannt. Der Name kommt urkundlich 1357 vor in der schyltergaszen Wormacie.[1]) Sie wohnten demnach gleich anderen Zünften an einem bestimmten Orte. Die Schildergasse hat ihren Namen bis auf den heutigen Tag bewahrt; sie liegt nicht weit vom Dome und verbindet die Stephansgasse mit der Habergasse. Zu den Malern rechnete man die Goldschmiede; im Jahre 1383 war Jenne Hessheim der Goltsmit zugleich zunfftemeister der schilterzunffte.[2]) Wie lange die Zunft bestand, lässt sich nicht angeben.

Ein in Worms thätiger Maler war Nikolaus Nivergolt; er malte 1493, wie Zorn's Chronik S. 199 angibt, „die neue münz mit kaiserlicher majestät helden und andern

1) Baur, Hess. Urk. III. 303, Note.
2) Das. S. 543. Ein Goldschmied Werner kommt 1280 in Worms vor. Vgl. Frey & Remling, Urkundenbuch von Otterberg. Nr. 222.

würmen [Wehrmännern?] und bildern. Das nächst jahr hernach hat man die alte münz auch malen lassen." Die Münze stand am Markte.

Die aus Worms gebürtigen Maler, Woensam genannt, sah Köln in seinen Mauern. Von Anton Woensam sagt Merlo in „Meister der altkölnischen Malerschule", S. 166, dass er ein geachteter Künstler gewesen, der so gerechten Anspruch hat, namentlich bei den Kölnern in Ehren gehalten zu werden. — Anton war der Sohn des Malers und kölnischen Rathsherrn Jaspar Woensam von Worms. Die eine der Töchter heirathete den Maler Hans Herspach. Siehe bei Merlo a. a. O. und S. 243 das Weitere.

Literatur.

F. X. Remling, Nicolaus von Weis, Bischof von Speyer, im Leben und Wirken. 2 Bde. Speyer 1871. 2 Gulden.

Wie im Leben des sel. Cardinals und Erzbischofs von Geissel der Kölner Dom, so bildet auch im Leben seines vor einem Jahre abgeschiedenen Freundes und Studiengenossen v. Weis der Speyerer Dom einen hervorleuchtenden Punct. Wir betrachten es als einen glücklichen Umstand, dass v. Weis einen geübten Biographen gefunden, der es auch verstanden, in einem Abschnitte (II. 17) von 240 Seiten des Hochseligen „Bemühen und Sorgen für die Kathedrale" so getreu und vollständig zu schildern und hervorzuheben. Wem das Interesse am Dome nicht fehlt, wird gern diesen Abschnitt mit dem Reichthum seiner Einzelheiten und Anmerkungen durchlesen. Wir beklagen es, dass wir über die herrlichen Bauten am Rheinstrome so wenig wissen, kaum ihre Meister und die Beförderer des Werkes mit Namen kennen, dass die Biographen mit einem einzigen Satze die grössten Begebenheiten abthun; sie mögen ihre Gründe gehabt haben, glücklicher ist die Jetztzeit, da all ihre edlen Bestrebungen im Auf- oder Ausbau der monumentalen Werke registrirt und der Nachwelt überliefert werden. Für Speyer hat es Remling gethan. Dank ihm und Ehre!

Genannter Abschnitt verbreitet sich in 7 Paragraphen über Ausschmückung der Kathedrale mit Fresken, das Weihefest des Hochaltars, den Neubau der Westseite, die 8. Säcularfeier der Domweihe, Neubau des Ostgiebels, Ankauf der Domfresken-Cartons und Farbenskizzen, das Recht der Kathedrale auf ihre Umgebung.

Wir empfehlen das Werk den Freunden des Verewigten überhaupt wie den Freunden der Kunst insbesondere.

F. F.

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Erfurt. Das Mosaikgemälde am Westgiebel des Domes zu Erfurt, mit dessen Anfertigung nach einer Zeichnung des Professors Kaselowsky in Berlin die Fabrik des Dr. Salviati in Venedig betraut worden war, ist im Sommer vorigen Jahres vollendet worden. Ueber das Verfahren, welches bei der Zusammensetzung desselben beobachtet wurde, entnehmen wir der deutschen Bauzeitung Folgendes: „Das Bild kam aus Venedig in einzelnen Stücken — je nach den Conturen des Gewandes und der Figurentheile zerlegt, die Mosaikstücke auf Papier geklebt — in Erfurt in Kisten verpackt an, und wurden die einzelnen Theile zunächst auf dem Kirchendachboden zusammengelegt. Während dessen wurde die Sandsteinfläche des Giebelfeldes sägenartig rauh aufgehauen und die ganze Nische mit einer etagenweisen Rüstung versehen. Darauf wurde je nach der Grösse des jedesmal einzufügenden Bildstückes der aus Venedig mitgebrachte Mörtel in einzelnen dünnen Lagen sehr nass augetragen und nunmehr das Mosaikstück so, wie es auf dem Papier haftete, auf den Mörtel gelegt und angedrückt. — In dieser Weise wurde Tag für Tag mit dem Antragen des Cementkittes und des zugehörigen Bildstückes fortgefahren. Hierbei muss bemerkt werden, dass das Antragen des Mosaikbildes von unten begonnen und nach oben zu fortgesetzt wurde, und dass hierzu ein sehr genau abgeschnürtes Quadratnetz der gesammten Nischenfläche wesentliche Dienste für das gute Zusammenpassen der einzelnen Bildstücke leistete. Da, wo einzelne Glasmosaikstücke ausgesprungen waren, wurden dieselben von den aus Venedig zur Reserve mitgebrachten Glasstückchen ersetzt. Dieselben hatten, wie alle übrigen zum erfurter Mosaikbilde verwandten Mosaiken, meistens die Grösse von kaum einem halben Zoll ins Geviert; doch wurden auch keilförmige Stücke verwandt, je nachdem die Zeichnung der Figurenlinien diese Form bedingte. Nur die Goldsterne im blauen Giebelgrunde waren von ganz regelmässigen drei-, resp. viereckigen Formen und passten demgemäss genau zu den quadratischen Würfeln der von der March'schen Fabrik in Charlottenburg gelieferten Thonfliesen von 5/4 Zoll (0,031m) Seite. Zur Herstellung des Mosaikbildes war aus Venedig der Mosaicist Angelo Jagliardotti mit einem Gehülfen geschickt worden; diesen beiden Leuten musste ausserdem noch während der ganzen Bauzeit ein Steinmetz und ein Handlanger zur Beihülfe gestellt werden." Die gesammten Herstellungskosten beliefen sich auf 4500 Thlr.

Lübeck. In Folge der Aufforderung zu Entwürfen für einen neuen Brunnen auf dem Marktplatze zu Lübeck im mittelalterlichen Stile waren deren 37 eingegangen. Die Preisrichter

(siehe Nr. 5 des Organs) haben mit dem ersten Preise das Project des Herrn H. Schneider aus Aachen ausgezeichnet, mit dem zweiten das des Herrn F. Schmitz aus Köln.

Ulm. Am 6. März feierte der hiesige Verein für Kunst und Alterthum das Geburtsfest seines Protectors, Sr. Majestät des Königs Karl von Würtemberg, in öffentlicher Sitzung im Rathssaale. Der Vereins-Vorstand, Dr. Adam, betonte in seiner Eröffnungsrede insbesondere, dass der Verein zur Zeit seiner Gründung vor 30 Jahren die Restauration unseres Münsters ins Leben rief und dass nun seitdem das Interesse für dieses Baudenkmal stets gewachsen und sichtlichen Erfolg habe — dass der Verein aber auch fortan die Sorge für dessen baulichen Zustand als eine Hauptaufgabe betrachten werde.

Hierauf sprach der Vereins-Conservator, Professor Mauch, über die Quellen, aus welchen die Mittel flossen, um den Münsterbau so weit aufführen zu können, als er uns um das Jahr 1500 übergeben werden konnte — dass nämlich die Kirche im Wesentlichen fertig war. Die ältesten Chronisten sagen, dass lange Zeit bloss durch die täglichen freiwilligen Beiträge und Dienstleistungen fortgebaut werden konnte, dass aber der Rath der Stadt auch dadurch bedeutende Mittel sich schaffte, dass er verordnete, dass fromme Stiftungen, Geschenke bloss an den Münsterbau gemacht werden dürfen, selbst das Hospital nicht ausgenommen, und dass er ferner dem Kloster Reichenau, welches hier grosse Bezüge an Zehnten und Gefälle hatte, solche abkaufte, indem dadurch höhere Erträgnisse für die Stadt erzielt wurden, als das Geldcapital bisher abwarf. Der Conservator legte auch eine Original-Rechnung der Kichenbaupflege über die Einnahmen und Ausgaben des Jahres 1387 vor, welche Urkunde die damalige einfache Verwaltungsart deutlich darstellt; sie gibt uns aber auch die Namen der ersten Baumeister, und ist somit auch von grossem Interesse. Bekanntlich stockte aber auch hier, wie an anderen Orten der Fortbau der Thürme in Folge der nicht vorherzusehenden religiösen und politischen Umwandlungen; die Ulmer hätten ihr Münster sonst ausgebaut und fortan erhalten; das Unternehmen war somit keine Ueberschätzung ihrer Kräfte, sondern ein zu grosses Vertrauen in die Zukunft!

An diese geschichtliche Darstellung reihte sich ganz passend ein Vortrag des Münsterwerkmeisters und Bauamtsverwesers Seebold über die alten und neuen Baurisse der bereits ausgeführten und projectirten Münsterbauten, welche alle in schönen Umrisszeichnungen, in grossem Maassstabe von Seebold gezeichnet, aufgestellt waren; die Copie des sogen. Originalaufrisses in der 48. Grösse der Natur war schattirt und machte besonders gute Wirkung; auch das Project von Seebold zum südlichen Seitenthurm, dessen Kreuzblume auf einer durchbrochenen Pyramide über der Höhe des Kreuzes vom Viereck des Hauptthurmes stände, fand Beifall.

Ulm. Die in der öffentlichen Fest-Sitzung des hiesigen Alterthums-Vereins im Monat März ausgestellten Münster-Bauzeichnungen veranlassten ein Localblatt zur Aufnahme einer Kritik über die Restauration des Chor-Umganges unseres Münsters, welche aussergewöhnliches Interesse erregte, indem der Verfasser derselben gegen eine Bedachung des Ganges sich ausgesprochen, von dem am Bau gegebenen abweichen und sich nach den in neuester Zeit errichteten unbedeckten Galerieen auf den Seitenschiffen richten will. Es lag übrigens nie in der Absicht unserer alten Meister, am Münster Galerieen — am wenigsten aber unbedeckte, zu bauen, indem sie wohl fühlten, dass der ganze Bau dazu zu einfach ist, hauptsächlich wohl aber weil sie die Erfahrung benutzen wollten, dass in unserem Klima unbedeckte Bautheile sehr gefahrdrohend sind, jedenfalls aber eine kostbare Pflege verlangen.

Wenn der Herr Kriticus für seine Ansicht in ästhetischer Beziehung weiter hervorhebt, dass es disharmonisch sei, auf einen einfachen Backstein-Unterbau von solcher Höhe, wie gegeben, einen reichen Oberbau von Hausteinen zu setzen, so hat er grundsätzlich Recht; da aber diese Disharmonie bereits in höherem Grade an den Seitenschiffen ausgeführt und dadurch auch der Beweis bis jetzt gegeben ist, dass selbst bei schwächerem Fundament [1]) als am Chore uud auch auf schief stehende Pfeiler aufgebaut werden kann, so verlieren dergleichen Bedenken an Gewicht.

Eine Bedachung des Chor-Umganges ist nicht nur im Stil des Gebäudes, sondern auch in so fern die wohlfeilste Ausführung, weil — wie schon gesagt — die Unterhaltung nicht so kostbar ist; darüber frage man eine sorgsame Verwaltung. So wie einmal die Vorhallen unseres Münsters wieder stilgemäss bedeckt sind; so wird sich auch der bedeckte Chor-Umgang mit dem Bau in Harmonie setzen. Freut sich nicht Jedermann jetzt der Bedachung der nordöstlichen Vorhalle? Jedenfalls sind wir dessen schon sicher, dass die grössten Bausünden überstanden sind, und es tritt stets mehr und mehr ans Tageslicht, wer die besten Freunde der Sache waren und noch fortan bleiben.

Man ist nun sehr auf amtliche Erwiderung gespannt. Leider ist gegenwärtig unser Münster-Werkmeister und Bauwerks-Verweser sehr krank; es wäre schon eine grosse Störung im Laufe der bereits begonnenen Arbeiten, wenn die Krankheit dieser thätigen und ihrer Aufgabe gewachsenen Kraft lange anhielte; vom Schlimmsten — was befürchtet wird — soll nicht die Rede sein.

Ulm. Meinem jüngsten Berichte von vor etlichen Tagen habe ich leider nachzutragen, dass der befürchtete Tod des Münster-Werkmeisters eingetreten ist. Dies ist ein harter Schlag für unsere Münster-Restauration. *Karl Friedrich Seebold* hiess der wackere Mann; er trat vor zwanzig Jahren als Steinhauer-Lehrling in die Bauhütte, wurde durch Fleiss und Geschicklichkeit Polier am Baue und war in den letzten Jahren ein in jeder Richtung entsprechender Werkführer. Es war ihm nun nicht vergönnt, das letzte Strebebogenpaar, welches an den Thurm anschlägt, aufzurichten; dasselbe erforderte eine abweichende Construction, indem es etliche Fusse höher anschlägt als die Bogen ans Mittelschiff; auch hat er Entwürfe für den Weiterbau der Seitenthürme in der öffentlichen Fest-Sitzung des hiesigen Alterthums-Vereins ausgestellt, welche viel Beifall fanden.

Wien. Gesellschaft zur Förderung der Kunstgewerbeschule des Oesterr. Museums. Der Stand der Gesellschaft ist ein sehr günstiger. Das Vermögen beträgt 30,000 fl. in Wr. Comm.-

1) Das Fundament des nördlichen Seitenschiffs ist nur 8—10 Fuss tief und sitzt auf einer festen Lehmschicht.

Anlehen im Depot der Anglo-Oesterr. Bank, ein Guthaben daselbst von 1220 fl. und 300 fl. österr. Papierrente, und 1150 fl. baaren Cassabestand. Die Zahl der Stipendisten ist 18, darunter 7 Niederösterreicher, 4 Mährer, 5 Böhmen, 3 Ungarn, 3 Galizier, 2 Tiroler, 2 Salzburger, 1 Schlesier. Für Böhmen, Mähren und Ungarn existiren Provincialstipendien, welche die Gesellschaft in liberaler Weise ergänzt. Der Ausschuss unterstützt auf Antrag des Lehrkörpers talentvolle Schüler, ohne Rücksicht auf Confession, Nationalität und Geschlecht, auch aus solchen österreichischen Kronländern, die wie Tirol, Salzburg, Galizien in der Mitgliederreihe der Gesellschaft bisher gänzlich fehlen oder wie Böhmen nur wenig vertreten sind.

Wien. In unseren Tagen sieht man leider, dass die Kunst zur Dienerin des Materialismus herabgesunken, und statt der hohen Bestimmung, welche sie in sich trägt, zu entsprechen, wird sie zu einer sinnlichen oder hoffärtigen Geschmacksrichtung missbraucht.

Diese Thatsache rechtfertigt den Gedanken, diesem Uebel entgegenzutreten und mittels Verbreitung von wahrhaft classischen Compositionen einen Anfang zu machen, um Gelegenheit zu bieten, die christliche Kunst, welche unläugbar noch immer das Schönste und Grossartigste geschaffen hat, allgemein zugänglich zu machen.

Zur Durchführung dieses Unternehmens glauben die Protectoren vor Allem, eine grössere Theilnahme veranlassen zu können, wenn ganz Vorzügliches geleistet wird.

Bei diesem Versuche wird auf lebhafte Unterstützung aller Gutdenkenden gehofft, um so mehr, als der thatsächliche Nutzen Niemandem entgehen kann, welcher ein solches Unternehmen in sich trägt.

Die meisterhaft ausgeführten 12 Fresken der Basilika in München, Darstellungen aus dem Leben des h. Bonifacius nach der herrlichen Composition von H. Hess, sollen den Anfang machen. Dieser höchst interessante historische Cyklus dürfte allgemeinen Beifall finden und den entsprechendsten Beweis liefern, dass das Unternehmen keine Kosten gescheut, um etwas Gediegenes herzustellen. Durch das gefällige Quer-Folio-Format eignet sich dieser Cyklus besonders als schöne Zimmerzierde, so wie dieses Werk auch eine Zierde jeder Bibliothek sein wird.

Indem das Unternehmen in den Kunstsinn aller christlichen Formen vollkommenes Vertrauen setzt, beginnt es zur Ehre Gottes und seiner Kirche und bittet durch zahlreiche Betheiligung die Verbreitung nach besten Kräften zu fördern und zu unterstützen.

Subscriptionen nimmt entgegen die Centralleitung, welche die Firma Joh. Heindl in Wien (Spiegelgasse Nr. 2). übernommen, woselbst auch der Rechenschaftsbericht zur Einsicht aufliegt.

Botzen. Nach einem vom Hochwürdigsten Fürstbischöflichen Ordinariate zugesendeten Plane des Hochwürd. Herrn C. Peskosta wird die Kirche von Wolkenstein in Gröden ganz neu im gothischen Stile gebaut. Der beantragte Anbau der Kirche in Barbian verspricht das Eisackthal um ein schönes Gotteshaus reicher zu machen, indem hier noch bessere Verhältnisse erreicht werden dürften, als dies in Latzfons der Fall war; und wer betritt nicht mit Freuden letztere Kirche? Der Bau der Kirchen von Proveis und Aberstückl hat bereits begonnen. So eben kommt uns die Nachricht zu, dass das gothische Kirchlein am Latzfonser-Kreuz nach dem Plan des Hochwürd. Herrn Krapf vollendet sei. Die grossartige Restauration der Kirche von St. Ulrich in Gröden ist bis auf den Hochaltar ausgeführt; in der Pfarrkirche von Kaltern hat sich bei einer genaueren Untersuchung gezeigt, dass die Schöpf'schen Gemälde am Gewölbe nur einer einfachen Reinigung bedurften, um wiederum in ihrer Art dieses Gotteshaus zu zieren. Die schon voriges Jahr erwähnte Restauration der Kirche von Salurn dürfte kommendes Frühjahr in Angriff genommen werden. Der Entwurf hierzu ist vom Hochwürd. Herrn Bartinger, welcher mehr auf verschiedene Farbentöne der einzelnen Wandflächen, als auf Ornamente Rücksicht genommen, mit Anwendung einzelner Figuren in den grösseren Feldern. Diese beiden Puncte verdienen besonders in Kirchen neuitalienischen Stils mehr Berücksichtigung, als man bisher in der Regel genommen hat und daher nur zu oft die Restauration nicht ganz befriedigte. Auch die schöne gothische Kirche in Saubach soll einer Restauration unterzogen und dabei, versteht sich, der drei alten ehrwürdigen Altäre nicht vergessen werden, wenigstens sollen sie vor der Hand einen stilgerechten Aufsatz wieder erhalten. Altäre wurden gebaut zu Tiers, Leifers und Rheinswald im romanischen Stile; bezüglich ersterer Kirche ist noch zu bemerken, dass auch ein Fussboden aus mehrfarbigen Marmorplatten, musivisch zusammengestellt, eine Communionbank nebst Kanzel vom Tischlermeister Wirth ausgeführt und gemalte Fenster hergestellt wurden und so vor Anderem das Chor einen überraschenden Anblick gewährt. Die Fassung der Altäre von Haller in Latzfons. Die Ausführung der grossartigen Altarentwürfe für Sarnthein und Villanders, ersterer von Herrn Wassler, letzterer von Herrn Joseph Schmid, ist bis auf Weiteres aufgeschoben. Nach einem Entwurfe von Ersterem stellte Herr Pikolruaz einen Altar für das Johanneum in Botzen her; die Fassung von Herrn Haselwanter. — Geschnitzte Figuren in Reliefsform arbeitete Herr Kob für den Altar in Leifers, Herr Joseph Wassler solche für Durnholz und eine Unbefleckte, so wie den h. Michael für Latzfons; ersterer auch Passionsvorstellungen in Rundfiguren für den Calvarienberg in Botzen; Bildhauer Prinot schnitzte ein hübsches Crucifix für die Kirche in Tiers nach gegebener Zeichnung von einem alten Original. In der Pfarrkirche von Kaltern sieht man eine Statue der Unbefleckten von Professor Stolz. — Die Malerei fand weniger Pflege als die Bildhauerei; so ist uns von Tafelgemälden mit Ausnahme von ein paar Herz-Jesu-Bildern von Herrn Mair nichts bekannt geworden, und bezüglich der Wandmalerei sind nur Beschlüsse gefasst, so z. B. soll die Kapelle des Johanneums von Herrn Spörr in Innsbruck mit Figuren an der Oberdecke geschmückt werden; das Chor von St. Martin in Campill soll eine dem reich bemalten Schiffe entsprechende Bemalung durch Herrn Mair erhalten. Zu diesem Zwecke muss man aber erst unter der Tünche wenigstens den Grundgedanken der einstigen Bemalung suchen, um das Rechte zu treffen. Die im Chore der Kirche von Terlan grösstentheils blossgelegten Wandgemälde dürften auch nicht mehr lange auf eine ihrem Charakter entsprechende Restauration zu warten haben. Da bekanntlich die meisten unserer Kirchenbauten innen ganz oder theilweise bemalt waren und die Gemälde, wenn heute verschwunden, nur unter der Tünche verborgen liegen, so soll man bei jeder Gelegenheit und besonders, wenn ein neuer Anstrich der Wände und des Gewölbes beantragt ist, an mehreren Stellen mit einem Hammer wiederholt klopfen und so das Vorhandensein eines ursprüng-

lichen Gemäldes erforschen. Und wer wollte nicht zugeben, dass selbst ein stark schadhaft gewordenes Gemälde eine Fläche besser ziert, als die prachtvollste Decoration. So äussern sich selbst einfache Landleute und wünschen daher, dass die alten Wandgemälde ans Tageslicht kommen.

Bezüglich gemalter Fenster wurden nur Teppichformen gewählt, und von Herrn Winkler solche in einem neuen romanischen Kirchlein zu Auer, so wie in den Pfarrkirchen Tiers und Klausen eingesetzt; besonders müssen wir auf letztere aufmerksam machen, weil an ihnen das erste streng im gothischen Stile gehaltene Muster nach einem alten Originale in Südtirol in Anwendung kam und zur Folge hatte, dass in zwei Fenstern der schönen Kirche von Klausen wiederum Maasswerk eingesetzt wurde. — Von Metallarbeiten lieferte Herr Ertl drei prachtvolle Kelche für St. Pauls, Stift Gries und Barbian; ersterer, nach Zeichnung des Herrn Professors Stolz, ist auch überreich mit echten Perlen besetzt. Für die Pfarrkirche von Villanders gravirte derselbe eine wunderschöne Zeichnung zu Hostien nach Angabe des Hochwürd. A. Schmid; das Hostieneisen selbst wurde nach Urtheil des Graveurs in einer besonderen Güte von einem Schmiede in Lüsen verfertigt. Die Kirche von Leifers erhielt mehrere Stücke Leuchter von Herrn Gralp in Brixen; in Terlan bezog man solche durch Herrn Ranzi in Botzen, der die gegebene Zeichnung sehr gut ausführte; nach Barbian lieferte ersterer auch eine hübsche Monstranze. — Von heiligen Gewändern erwarb das in jeder Beziehung schönste Stück die Kirche in Barbian; es ist ein Messgewand mit einem kleinen Bilde der Unbefleckten, das, wie die übrige Stickerei, in einer so edlen Weise gehalten und durchgeführt erscheint, dass es dem Zeichner Herrn Joseph Schmied und der Stickerin M. Deluggi in Botzen alle Ehre macht. Alle Anerkennung verdienen auch die vielen Paramente, meist Weisszeug, die der Anbetungs- oder Paramenten-Verein in Botzen an arme Kirchen vertheilte und meistens durch Stickerei schmückte. Auch von Kirchenvorstehungen ausserhalb des Vereinsgebietes wurde der Vereinsvorstehung Vertrauen geschenkt und ihr Rath eingeholt, z. B. von St. Andrä und Sarns bei Brixen, Latsch, Andrian, Tisens, Cavalese, St. Marco in Trient. Bezüglich Sarns wurde besonders die Einsetzung von natürlichen Steinplatten in den Fussboden empfohlen und vor allen Surrogaten gewarnt, weil sie nicht stilgerecht und nicht erprobt sind. Dasselbe gilt bezüglich der Fenster in dieser Kirche und jener von Latsch. — Die mit der letzten Versammlung verbundene kleine Ausstellung gab interessante Proben vaterländischer Kunstbestrebungen. Den Glanzpunct bildeten aber unstreitig die Cartons des in Innsbruck verweilenden Malers Herrn von Felsburg. So innig-fromm gedacht, so lebenswarm und tief aufgefasst, so meisterhaft und prächtig in der Ausführung lässt sich nur selten etwas finden. Wir sind Herrn von Felsburg grossen Dank schuldig, dass er diese herrlichen Cartons zur Ausstellung schickte. Herr Maler Mair stellte zwei von ihm nach den Bildern am alten Altare zu Lana gut gemalte Flügelthüren aus, welche den durch Herrn Hasslwanter in Ausführung begriffenen grossartigen Altar für Seefeld zieren werden. Herr Bildhauer Kob stellte ebenfalls zu diesem Altare gehörige schöne Reliefs aus, so wie ein fein geschnitztes Crucifix. Die kirchliche Stickkunst hatte einen reich gestickten Teppich der Kirche von Terlan aufzuweisen und auch mehrere Arbeiten des Paramenten-Vereins in Botzen, die der Kunstfertigkeit und dem Geschmacke der Frauen dieses Vereines alle Ehre machen. Herr Benedict Egger stellte schöne fertige Messkleider, Stolen und Stoffe aus.

Aus Sachsen. Ueber Gussstahl-Glocken theilt ein im Königreiche Sachsen mit Kirchenbauten vielfach beschäftigter Fachgenosse seine Erfahrungen mit. Hiernach haben in Sachsen selbst die kleinsten und ärmsten Gemeinden lieber die höheren Kosten einer Bronce-Glocke getragen, als dass sie zur Anschaffung eines Gussstahl-Geläutes sich entschlossen hätten. Der Vorzug grösserer Dauerhaftigkeit, ja, der Unzerstörbarkeit so wie der Billigkeit wird den letzteren gern zugestanden, wogegen geltend gemacht wird, dass Gussstahl-Glocken einerseits einen grösseren Durchmesser haben, also einen grösseren Raum beanspruchen als Bronce-Glocken desselben Tons, andererseits aber dass der Ton derselben nur bei ziemlich grossen Glocken mit dem eines Bronze-Geläutes sich messen kann, während kleine Glocken meist einen abscheulichen, schrillen Ton haben sollen. Beide Uebelstände fallen aber gerade für die Verhältnisse kleinerer Gemeinden, die sonst am ehesten auf die Wahl von Gussstahl-Glocken angewiesen wären, am meisten ins Gewicht, während bei grösseren Gemeinden die Kosten-Differenz keine so grosse Rolle spielt, als dass man sich nicht lieber zur Anschaffung des edleren Bronze-Geläutes entschliessen sollte. Auch die äussere Erscheinung der Gussstahl-Glocken, die schwarz von Farbe sind und die Anbringung von Ornamenten und Inschriften trotz aller Vervollkommnung der Fabrication doch nur in ziemlich mangelhafter Weise gestatten, tritt so entschieden gegen diejenige der Bronze-Glocken zurück, dass häufig auch aus diesem Grunde den letzteren der Vorzug gegeben wird.

Amsterdam. Lange Zeit hatte unbeachtet auf einem Bodenzimmer der Pastorie, der hiesigen sogenannten Boomskerk gehörig, ein Bild gehangen, dass endlich einmal die Aufmerksamkeit des Pastors erregte. Dem Lichte näher gebracht und gereinigt, sieh! da kam mit deutlichen Zeichen die Inschrift B. Murillo A°. 1673 zum Vorschein, ein prachtvolles Gemälde, eine werthvolle Entdeckung.

Auf einer goldenen Schüssel liegt mit einer Kopfbedeckung von Pelz das überlebensgrosse, blasse Haupt des Täufers. Daneben auf der rothen Unterlage eine Lilie. Zwei Cherubim betrachten trauernd die blutige Scene. Ganz im dunkelen harmonischen Tone gehalten, erhält das Haupt des h. Johannes und die Lilie das meiste Licht.

Hoch poetisch erdacht und ausgeführt, macht die Darstellung einen ergreifenden Eindruck. Wohl dem Schaurigen sich nähernd, jedoch dem Charakter des Darzustellenden entsprechend, ist es ein wahrhaft christliches Bild und als solches, wie auch als eine neu aufgefundene Arbeit des grössten spanischen Malers hier der Erwähnung werth.

Das Gemälde ist circa $3^1/_2$ Fuss lang und 2 Fuss hoch, auf Leinwand gemalt und von vielen Kunstkennern als original erkannt.

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst
Herausgegeben und redigirt von Fr. van Endert in Cöln.
Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 11. — Köln, 1. Juni. 1871. — XXI. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Geschichtliche und artistische Notizen über Glocken.

Ein Beitrag zur Geschichte der Glockengiesserkunst.

Von C. O. in F.

Heutzutage wird von Kunstkennern viel Zeit und Mühe darauf verwendet, in Schrift und Bild zu allgemeinerer Kenntniss zu bringen, was Architektur, Sculptur und Malerei besonders im Mittelalter Grossartiges geleistet haben. Auch den alten kirchlichen Paramenten, den antiken Werken der Goldschmiedekunst u. s. w. ist gebührende Aufmerksamkeit geschenkt. Nur die mittelalterlichen, zum Theil sehr werthvollen Glocken werden leider meistens viel zu wenig beachtet. Ein Grund mag wohl darin liegen, dass manche Forscher nicht eben Lust tragen, auf gebrechlichen Leitern hohe Thürme zu besteigen, abgesehen von vielfachen anderen Unannehmlichkeiten. Ein weiterer Grund ist dieser, dass wenige Kunstkenner, welche Inschriften etc. sammeln und entziffern, über die Technik der Glocken und was damit zusammenhängt sich ein Urtheil zutrauen, und dadurch verliert die Sache selbst schon an Interesse. Eine umfassende Geschichte der Glockengiesserkunst hat bisher noch nicht geschrieben werden können, und es scheint, dass noch geraume Zeit vergehen wird, bis diese Lücke in der Geschichte der Künste gebührend ausgefüllt ist, so sehr sich auch Kunstfreunde danach sehnen.[1])

1) Vgl. B. Zehe, histor. Notizen über die Glockengiesserkunst. Münster, 1857. S. 16.

Die bisher erschienenen technologischen Schriften sind in manchen Puncten mangelhaft, dürftig, ja, selbst fehlerhaft;[1]) manche sind leider auch nur mechanisch nachgeschriebene Copieen früherer Schriftstücke.[2]) Solche Producte können die Wissenschaft um keinen Schritt weiter bringen.

In Folgendem will ich versuchen, durch geschichtliche und artistische Bemerkungen einen Beitrag zur Geschichte der Glockengiesserkunst zu liefern. Da in unseren Gegenden die süddeutsche Sitte, wegen einer zersprungenen Glocke das ganze Geläute neu giessen zu lassen (die dortigen Giesser können ausser auf diese Weise wohl selten genaue Harmonie erzielen), fast keinen Eingang gefunden hat, so kann Norddeutschland noch manche Glocke mit altehrwürdiger Inschrift, ja, auch nicht wenige noch ältere aufzeigen. Obwohl die Zahl der Kirchen, welche ich besucht habe, nur eine geringe ist, so habe ich dennoch alte Glocken in grosser Menge gefunden. Ich bemerke von vornherein, dass ich diejenigen Glocken, über welche ich hier sachdienliche Notizen mittheile, alle selbst gesehen und untersucht habe, mit Ausnahme einer kleinen Anzahl. Von diesen letzteren besitze ich aus der Hand eines kunstgeübten Glockengiessermeisters genaue Abdrücke der daran be-

1) Letztere Bemerkung gilt ganz besonders von dem Fabricate des Herrn F. Harzer (Glockengiesserei. Weimar, 1854, bei B. Fr. Voigt. Bd. 214 des neuen Schauplatzes der Künste etc.)

2) Z. B. der Art. „Glocke" im H. J. Meyer'schen neuen Convers.-Lexic. (Hildburghausen und New-York, 1858. Bd. 7, S. 764—772) ist entlehnt aus Prechtl, technolog. Encyclopädie, Bd. 7, S. 81 ff. sogar mit den Druckfehlern und einigen damals längst widerlegten Irrthümern. Noch mehr gilt dieses von Harzer, welcher sein ziemlich umfangreiches Werk ohne tieferes Verständniss der Sache in wenigen Stunden zusammengesetzt zu haben scheint.

findlichen Inschriften und Bildwerke, so wie dessen gewiss nicht werthloses Urtheil über die technischen Eigenschaften dieser fraglichen Glocken, so dass ich hiedurch ungefähr eben so viel gewonnen habe, als wenn ich diese Glocken selbst vor mir gehabt hätte.

I. Was die Glocken ohne Inschrift und Zierath anbetrifft, so sind dieselben wohl mit Recht im Allgemeinen als die ältesten anzusehen. Anfangs brachte man an den Glocken keine Inschriften etc. an, theils weil man noch nicht auf diesen Gedanken gekommen war, theils weil man ihn nicht auszuführen verstand. Später aber kamen die Inschriften sehr wahrscheinlich erst nach und nach in Anwendung, je nachdem den einzelnen Giessern die hierbei nothwendigen Kunstgriffe, welche im Laufe der Zeit noch vervollkommnet wurden, früher oder später zur Kenntniss kamen. Daher hüte man sich vor der gewiss vermessenen Meinung, dass jede beliebige alte Glocke ohne Inschrift älter sei, als jede andere frühmittelalterliche Glocke mit Inschrift.

Nach B. Zehe (a. a. O. S. 6.) könnte es nun leicht den Anschein gewinnen, als seien der Glocken ohne Inschrift nur noch sehr wenige anzutreffen. Allein ich selbst habe schon über 20 uralte Glocken ohne Inschrift gesehen. Unter diesen scheinen mir nicht die engen und birnförmigen die ältesten zu sein, sondern jene, welche weiter und niedriger sind, als diese. Denn bei jenen weit gespannten Glocken fand ich gewöhnlich einen auffallend falschen Ton, ein weiches, untaugliches Metall [1]) und unsauberen, rohen Guss, woraus wohl zu schliessen sein möchte, dass damals die Glockengiesserei noch höchst unvollkommen ausgebildet war. Die Giesser dagegen, welche ihren Glocken eine enge, mehr längliche Form ohne Inschrift gaben, haben durchgängig reine, sonore Töne, ein sehr gutes Metall und meistens untadelhaften, reinen Guss geliefert. Dieses berechtigt zu dem Schlusse, dass sie der Zeit, in welcher man Inschriften ansetzte und schon ausgezeichnete Glocken fertigte, nicht so fern gestanden, als jene.

Bis jetzt glaube ich keine älteren Glocken gefunden zu haben als 2 in Mingerode [2]) bei Duderstadt von 12 Centnern und 9 Centnern mit den Tönen halb *gis*, halb *a*, und wenig unter *a*, also in sehr verletzender Disharmonie.

1) Dass die Giesser damaliger Zeit gegen ihre bessere Einsicht zu ihren Glockengüssen aus blosser Gewinnsucht tadelhaftes, unzweckmässiges Metall verwendet hätten — was leider heutzutage häufiger vorkommt, als man gemeinhin denkt —, ist mir sehr unwahrscheinlich, zumal da anzunehmen ist, dass in jener Zeit die meisten Glocken von Klosterleuten gegossen wurden.

2) Diejenigen weniger bekannten Orte, hinter welchen ich den Namen des Landes nicht in Klammern beigefügt habe, sind im Königreiche Hannover gelegen.

Beide Glocken sind anscheinend von einem Meister gegossen, haben ein zu weiches (weil zu viel Kupfer haltendes) Metall, einen auffallend falschen, plärrenden Ton, welcher wegen der niedrig-weiten Form im Vergleich zum verbrauchten Gewichte tiefer ist, als bei den späteren birnförmigen Glocken. Diese zwei Glocken tragen weder Schrift noch Strickstäbe, [1]) sondern mit Ausnahme eines unregelmässigen Sternes im langen Felde [2]) der

1) Strickstäbe nennt der Glockengiesser solche Stäbe an alten Glocken, welche, fast immer um den Hals derselben rund herumlaufend, dadurch entstanden sind, dass die Giesser bei dem Formen um das Modell der Glocken Stricke oder feinere Schnüre banden und dieselben so abformten. Vgl. H. Otte, Glockenkunde, Leipz. 1858, S. 85, Z. 13—18. Man findet sie, wenn Inschrift an den Glocken angebracht ist, meistens einzeln oder zu je zweien über und unter derselben. Seit mehr als drei Jahrhunderten scheinen die Strickstäbe fast oder ganz ausser Gebrauch gekommen zu sein.

2) Zur genaueren Orientirung mögen hier die Namen für die Theile einer Glocke näher aufgeführt und erklärt werden, um so mehr, da die Bezeichnungen in den bisherigen Werken über Glocken ungenau sind. Der unterste Theil der Glocke heisst „Bord“, welcher von der „Unterkante“ („Mündung“ oder „Schneide“) bis zum „Schlagringe“ reicht. Dieser, welcher auch die Namen „Schlag“, „Kranz“ und in der Sprachweise der Stückgiesser „Caliber“ führt, hat die grösste Metalldicke und gibt die Anschlagepuncte für den Klöppel. An den Schlagring schliesst sich nach oben die „Schweifung“ an; diese geht allmählich in das „Mittel- oder lange Feld“ über, d. h. die Stelle, wo man gewöhnlich die Bilder und Wappen findet, und hierüber befindet sich der „Hals“, welcher bei den Alten fast ausschliesslich (sehr selten der Bord) mit Strickstäben und dazwischen gewöhnlich mit nur Einer Reihe Inschrift geziert wurde. Oben wird die Glocke durch die sogen. „Haube“ geschlossen, welche in die „Haubenwölbung“ und die „Platte“ zerfällt. Die Haubenwölbung verbindet die Platte mit dem Halse, und da, wo sich die Haubenwölbung an den Hals anschliesst, bilden beide die „Oberkante“ (oder schlichthin „Kante genannt), da aber, wo sie die Platte rund herum abgränzt, findet man gewöhnlich eine sogen. „Plattenhohlkehle“, welche manchen Giessern bei den Formen viele Schwierigkeiten macht. Die Platte ist sonach jene horizontale Kreisfläche oben auf der Glocke, wo die „Krone“ anfängt. Diese letztere besteht aus dem „Mittelbogen“, d. h. einem auf der Mitte der Platte senkrecht stehenden Zapfen, und den rund um diesen sich erhebenden sechs, seltener vier, gebogenen „Oehren“ oder „Henkeln“, welche oben mit dem Mittelbogen, unten mit der Platte vereinigt sind. Wenn die sechs Oehre nicht alle gleich weit von einander entfernt sind (an den alten Glocken), dann hat der Mittelbogen ein „Herzloch“, durch welches zur Befestigung der Glocke an den hölzernen „Helm“ („Joch“ oder „Wolf“) die „Herzkrampen“, d. h. ein gabelförmiges Eisen, gesteckt wird, welches senkrecht durch den Helm hinaufreicht und oben an beiden Spitzen mit Schraubenmuttern fest angezogen wird. Wenn aber die Oehre alle in gleicher Entfernung von einander aufgeformt sind, — eine Verbesserung der Neuzeit, um eine an einer Stelle schadhaft gewordene Glocke ohne Umständen drehen zu können —, dann wird der Mittelbogen ohne Loch geformt. Im Innern der Glocke oben unter der Platte ist in die Glockenwand das eiserne „Hangeisen“ mit eingegossen, durch dessen Oehr zur Aufnahme des „Klöppels“ ein lederner Riemen, „Klöppelriemen“, geschlungen wird, welchen man am besten nicht mit einer Schnalle, sondern mit einem kleinen Bolzen und Schraubenmutter zusammenknüpft. Manche jetzt lebende tüchtige Giesser scheuen die Mühe nicht, den ganzen Mittelbogen und den darunter befindlichen Theil der Platte hohl zu giessen, damit das Hangeisen, welches sie nicht mit fest giessen und welchem sie nach oben einen ganz durch den Mittelbogen hindurch reichenden Ansatz, oben mit Schraubengang, geben, nach Belieben gestellt werden könne, besonders für den Fall, dass die Glocke etwa in späterer Zeit schadhaft würde und gedreht werden müsste. — Ziemlich selten findet man Glocken, welchen die eigentliche Haubenwölbung fehlt, so dass diese Glocken an der Oberkante gleich

grössern Glocke, welcher Stern sich zufällig bei dem Gusse durch Risse in der Mantelform gebildet haben mag, sind beide Glocken ganz kahl von der Platte bis zum Borde. — Nächst diesen nenne ich: Eine Glocke von circa 13 Centnern in Hoyershausen bei Alfeld mit fast gleichen Eigenschaften; die Form ist oben fast gar nicht gewölbt, der Guss porös. Die s. g. Sturmglocke von 7 Centnern, welche mit 2 Strickstäben geziert ist und einen wimmernden Ton hat, auf der St. Johannis-Kirche in Göttingen; zwei Schlagglocken (7 und 6 Centner) auf dem Dome in Braunschweig, eine Glocke von 1—2 Centnern auf der St. Petri-Kirche in Würzburg, zwei von vielleicht 30 und 16 Centnern, anscheinend von einer Hand gefertigt, mit 2 dünnen Strickstäben und ziemlich stumpfem Bord, auf der protestantischen (St. Stephani-) Kirche ebendaselbst. Ferner habe ich noch folgende Glocken höchstens mit Strickstäben geziert gefunden: Auf der St. Lamberti-Kirche in Hildesheim die s. g. Jungfern- (oder Kehrwieder-) Glocke, deren Guss von aussen rein, inwendig aber sehr uneben ist, da der Giesser die Lehmschicht auf die Kernform nicht compact aufzulegen verstanden hat, und da sich in Folge davon im Augenblicke des Gusses grosse Lehmstücke losgelöst haben, welche sich bei dem Gusse mit dem flüssigen Metalle vermengen mussten. Dieses wirkt fast in allen Fällen auf den Ton der Glocken nachtheilig. Die Glocke ist mit 4 Strickstäben und 3 unter einander gesetzten Bracteaden geziert, im Uebrigen ist sie ganz schlicht und kahl. Es knüpfen sich an diese Glocke verschiedene Volkssagen.

In Grasdorf bei Hildesheim ist eine Glocke von 3 Centnern mit dem Tone halb *es*, halb *e*; in Sievershausen bei Peine eine sehr eng und hoch geformte, 30 Centner schwere Glocke mit dem Tone halb *f*, halb *fis(?)*; desgleichen eine sehr lange und enge Glocke von 6 Centnern mit kolossalem Mittelbogen auf dem Dome in Hildesheim (unter der Kuppel); eine kleine Schlagglocke von 70 Pfund auf der St. Johannis-Kirche in Göttingen, mit 4 Stäben am Halse und 2 Stäben am Borde; eine kleine, sehr gute in Immingerode bei Duderstadt; eine, an welcher Platte nnd Krone schief geformt sind, im Kloster zu Heiligenstadt (preussisch Eichsfeld); eine desgleichen, sehr lang und eng, birnförmig, in Würzburg (Stift Haug); eine von 1½ Centner mit dem Tone *b*, ebenfalls birnförmig, in Desingerode bei Duderstadt. In Nordheim ist eine 16 Centner schwere Glocke mit dem Tone *h*. Dieselbe ist ziemlich weit geformt, macht den Eindruck einer sehr alten Glocke und trägt am Schlage einen durch Graviren der Mantelform hervorgebrachten Fries und darüber auf beiden Seiten ein kleines Kreuz. Im Uebrigen ist sie ganz kahl. In Grasdorf bei Hildesheim ist eine Glocke von 18 Centnern mit dem Tone halb *f*, halb *fis*. Sie ist sauber gegossen, hat einen tadellosen Ton und gutes Metall, trägt keine Inschrift, ist aber ganz eigenthümlich verziert. Es sind nämlich zwischen eine Reihe von Kreisen und eine Reihe Rundbogen s. g. Rauten zwischengeschoben, und das alles ist in so grossem Maassstabe ausgeführt, dass davon die ganze äussere Fläche der Glocke von oben bis unten bedeckt erscheint.

Auf der Klosterkirche in Duderstadt ist eine Glocke von 2 Centnern, ohne Schrift, an welcher sich oben zwischen 2 Strickstäben einige Bracteaden finden. Ich meine, dass ich auf der Magdalenenkirche in Hildesheim 2 Glocken von einigen Centnern fand, an welchen keine Schrift, wohl aber Figürchen in Basrelief stehen, deren Technik frühestens auf das 14. Jahrhundert zu leiten scheinen. Dasselbe gilt von einer kleinen Glocke (120 Pfund) in Salzderhelden bei Einbeck, die zwar ohne Inschrift ist, aber 2 Bildchen trägt: Maria mit dem Christkinde, mit Lunula und Strahlennimbus, und eine zweite Figur, welche ich jedoch im Abenddunkel nicht recht erkennen konnte. Von dieser Glocke vermuthe ich, dass sie gegen Ende des Mittelalters gegossen ist, theils wegen des in dem Bildchen ausgeprägten Stils, theils aber, weil dasselbe, wie es scheint, in Wachs modellirt und so an die Form angesetzt, nicht aber verkehrt in den Mantel gravirt ist.

Eine ganz kleine, aber sehr gute Schlagglocke (25 Pfund), im Tone etwas über *d*, in Süpplingenburg bei Helmstädt (Braunschweig) ist wahrscheinlich etwas älteren Ursprungs, als die beiden letztgenannten. Sie ist oben fast ohne alle Wölbung, so dass die Platte an den obersten Theil des Halses (die Kante) fast ganz wagerecht anschliesst, wie es bei der obengenannten Glocke in Hoyershausen der Fall ist. Sie besitzt eine so starke Schweifung, dass sie oben beinahe weiter zu werden scheint, und obgleich so klein, hat sie doch 6 Kronenöhre. Am Halse stehen 4 kleine Kreuze, jedes in einen kleinen Kreis eingefügt, und dazwischen 3 einfache Kreuze.

Unter den vorgenannten Glocken möchten wohl die

---

horizontal abschliessen, z. B. Glocken von Hinrich Mente (um 1510) und Henri Lampen (um 1660); noch seltener solche, auf welchen die Platte nicht horizontal steht, sondern sich nach und nach in den Mittelbogen und die Oehre aufhebt, wie es an zwei weiter unten genannten Glocken in Nordheim und Heiligenstadt der Fall ist. — Man nennt an Gloken den Hals und die Haube zusammen genommen auch „Obersatz“, den Klöppel auch „Schwengel“. Man hat noch manche andere, zum Theil veraltete Namen, welche jedoch nach vorstehender Erklärung leicht verstanden werden.

2 auf der St. Stephani-Kirche in Würzburg, ferner die Glocke in Sievershausen, die Jungfernglocke in Hildesheim (St. Lambert), die Glocke in Grasdorf, in Nordheim, in Hoyershausen und die 2 in Mingerode die werthvollsten sein.

Ich gehe jetzt über zu den

II. Glocken mit Inschrift, aber ohne Jahreszahl.

Von diesen kann ich 16 zum Theil sehr schwere und schon ausgezeichnet gute Glocken aufzählen. Sie haben, wo das Gegentheil nicht angemerkt ist, reinen, tadellosen Guss, ein vorzüglich gutes, hartes, daher im Bruche silberweisses Metall, [1]) eine zweckmässige und gefällige, meist recht lange Form und einen kräftigen, reinen, wohlklingenden Ton. Die älteste unter ihnen möchte etwa die Liebfrauenkirche in Heiligenstadt (preussisch Eichsfeld) besitzen. Oben am Halse dieser werthvollen Glocke, welche bei 26 Centnern Gewicht im Tone ein wenig über *gis* steht, liest man zwischen je 2 Strickstäben in gemischten Majuskeln von 5 und theilweise 6 Centimeter Grösse den Hexameter: HEC IN HONORE PIE RESONET CAMPANA MARIE. Vor *hec* stehen zwischen 3 schlichten Kreuzen ein *O* und *A*, beide oben mit einem kleinen Kreuzchen geziert. In dieser Inschrift haben die beiden ersten *a* des Wortes *campana* eine sehr merkwürdige Form.

Eine Glocke von circa 6 Centner in Wollbrandshausen bei Gieboldehausen, in Metall, Guss und Ton vorzüglich gut, trägt als Inschrift nur Alpha und Omega. — Recht merkwürdig ist eine ziemlich mangelhaft gegossene Glocke von 7 Centnern auf der Hauptkirche in Bodenburg (Braunschweig), welche in theils römischen, theils gothischen Majuskelzügen von 2 und zum Theil 3 Centimeter Höhe die 4 Evangelisten: MATHEUS, JOHANNES, LUCAS, und MARCUS, nebst Omega (in einer Form, dass es auch wohl als A gelesen werden könnte), Kreuz, Alpha vor *Matheus* und ebenfalls hinter *Lucas* als Inschrift trägt. Merkwürdig ist hier die Stellung der Evangelisten unter einander und das Omega vor dem Alpha. Es mag sein, dass der Giesser mit Vorbedacht Matthäus und Johannes an die Spitze gestellt hat, weil ihnen als Aposteln ein Vorrang vor den beiden übrigen Evangelisten gebührt, und dass ihm die Litanei von allen Heiligen Veranlassung gegeben, Lucas vor Marcus zu schreiben. Allein wenn man ins Auge fasst, dass die Inschrift einen geschlossenen Kreis um die Glocke bildet und dass der Giesser vor dem Gusse sämmtliche Buchstaben verkehrt in die Mantelform graviren musste, wie ein Lithograph mit seinem Steine verfährt, [1]) dann könnte man auch vermuthen, dass die Stellung der 4 Evangelisten in folgender Weise zu Stande gekommen ist: Der Giesser hat, wie es eben sein musste, bei jedem Namen die Buchstaben verkehrt und von der Rechten nach der Linken fortgehend gravirt; aber nach Vollendung des Wortes *Matheus* ist der Meister, statt auf der linken Seite fortzufahren, nach rechts gegangen, um so den Kreis zu vollenden. Wer sich aus Obigem die Inschrift in einen Kreis zeichnet und solche vor einem Spiegel betrachtet, wird mich deutlich verstehen. — Ob eine Bemerkung von H. Otte (a. a. O. S. 83, Z. 7 und 6 von unten) auch hier Anwendung finden darf, darüber will ich der Kürze halber hinweggehen.

Eine Glocke in Geismar bei Göttingen trägt ihre Inschrift in Majuskeln unten am Borde, was hier zu Lande höchst selten vorkommt. Die anscheinend problematische Schrift, welche mit den Worten: † HEC. NOTA. SIT. RESONANS. beginnt, werde ich später zu gelegener Zeit mittheilen. [2]) Die katholische St. Ludgeri-Kirche in Helmstädt (Braunschweig) besitzt eine 4½ Centner schwere, sehr lange und enge Glocke von gutem Metall und recht gutem Guss und Ton, ohne Krone, wesshalb man den Helm (Joch oder Wolf) mit 4 Eisenbolzen dicht an die Platte der Glocke geschoben hat. Bei dem Gusse dieser Glocke hat sich der Meister als einen sehr tüchtigen Graveur gekennzeichnet, indem er durch Einschneiden in die Mantelform ganz fein und flach auf der einen Seite der Glocke ein Kreuz, auf der anderen ein Alpha mit zarter Verzierung erhaben angebracht hat, ersteres von 17½ Centimeter Länge und 24½ Centimeter Breite, letzteres 10 Centimeter lang und 18 Centimeter breit. Es ist der Mühe werth, beide genau copirt hier mitzutheilen.

---

1) Ueber das Metall der mittelalterlichen Glocken erklärt selbst J. G. Hahn (Campanologie, Erfurt, 1822, S. 90), welcher sich sonst manche despectirliche Bemerkung über das Mittelalter erlaubt: „Die Glocken aus dem tiefen Papstthume und aus dem grauen Alterthume haben allemal das beste und schönste Metall."

1) In Wachs geformte Buchstaben an das Modell anzukleben, um so in dem darüber zu bildenden Mantel die Buchstaben verkehrt und vertieft zu erhalten, war dem Giesser dieser Glocke noch unbekannt, denn die Buchstaben an derselben sind augenscheinlich durch Graviren der Mantelform gebildet.

2) Die St. Cyriaci-Kirche in Duderstadt, auf welcher eine grosse Glocke, nach Wolf's Geschichte von Duderstadt im Jahre 1367 von Johannes von Usleve aus Erfurt gegossen, bis zum Jahre 1852 hing, und die kath. Pfarrkirche in Worbis (preuss. Eichsfeld) haben durch Brandunglück mehrere Glocken mit Majuskel-Inschrift verloren. Ich selbst habe Theile der Inschrift an den übrig gebliebenen Metallstücken vorgefunden, aber leider ist nun sämmtliches Glockengut umgeschmolzen, ohne dass ich Gelegenheit hatte, die Inschriften wo möglich zusammen zu stellen. Dass der Glockengiesser G. A. Janck in Leipzig, welcher für Duderstadt ein neues, aber leider unharmonisches Geläute gemacht hat, die alten Inschriften copirt habe, sollte wohl zu bezweifeln sein.

Diese durch Graviren im Mantel an der Glocke erhaben dargestellte Verzierung steht wahrscheinlich einzig in ihrer Art da, und die Kunstfertigkeit des Meisters wird ein Jeder bewundern, welcher weiss, mit welchen Schwierigkeiten es verbunden ist, die innere Mantelfläche mit dem Grabstichel zu behandeln am Tage vor dem Gusse, wo der Formlehm durch Feuer ganz ausgedörrt ist und daher bei jedem Striche auszubröckeln droht.

Die St. Martini-Kirche in Cassel (Kurhessen) besitzt eine etwas unsauber gegossene Glocke von 48 Centnern, mit dem Tone ein wenig über *d*, welche die gothische Majuskel-Inschrift: **O REX. GLORIE VENI CUM PACE** mit einem in einen Kreis gelegten Sterne (nicht Kreuz) vor *O rex* trägt.

Die zweitgrösste Glocke auf der St. Godehardi-Kirche in Hildesheim von 50 bis 60 Centnern Gewicht, im Tone *a*, mit sehr gutem Metalle, aber schlechtem Guss und sehr schwachem Tone, führt die seltene Inschrift in durchweg gothischen Majuskeln: ✠ **DANS BENEDICETUR. VASTANS. ANATHEMATIZETUR.**

Eine sehr gute Glocke von 15 Centnern auf der St. Servatii-Kirche in Duderstadt hat in ausgezeichnet stilisirten Majuskelzügen die Inschrift: **JHESUS** ✠ **MARIA**, dahinter einen von einem Kreise umschlossenen Vierpass, worin ein kleines **M** (Majuskel) oder eine Glocke steht; unter der Schrift findet sich dasselbe Zeichen noch einmal und ein kleines, einfaches Kreuz.

In Aschaffenburg auf der Stiftskirche ist

a) eine Glocke von 28 Centnern mit 4 flachen Crucifixen und folgenden 2 Reihen Inschrift in etwas steifen Majuskeln: 1. Kreis: **LOUEVVIG VON SELIGENSTAD. DO F MICH. OSANNA. HEV** ✠ **EN ICH**, darunter der 2. Kreis: ✠ **SUM. VAS. EXERE** (d. h. ex aere). **ORIA** (etwa orta?). **NUNCIO. FUN** .... (hier sind ein paar Buchstaben unleserlich; das Wort scheint **FUNERA** heissen zu sollen) **FLERE** † **MUNDOS CURARE. NOCUUM TEMPUS. DUE. FUGARE.**

b) eine von 26 Centnern mit gefälligerer Majuskelschrift: 1. Kreis: † **O GLORIOSA. DOMINIA** † **O BEATA. VIRGO.** † **MARIA** — 2. Kreis: † **CRISTUS** † **VINCIT** † **CRISTUS** † **REGNAT. CRISTUS** † **IMPERAT.** An dieser Glocke, welche 9 Stäbe hat, stehen auch noch 5 Bildchen von 2½ Zoll Höhe, theils rund, theils viereckig; ferner die 4 Buchstaben: ✠ *MS* † *VU.* (vielleicht des Donators oder Giessers Monogramm).

Die St. Stephani-Kirche in Helmstädt (Braunschweig) besitzt eine vortreffliche Glocke von 80 Centnern, deren Krone zum grössten Theile wahrscheinlich gewaltthätig abgeschlagen ist, so dass nur noch die Hälfte des Mittelbogens und 2 Oehre vorhanden sind. An diese Glocke knüpft sich die Sage, sie sei in Kriegszeiten von Franzosen geraubt, aber durch den Muth dreier Gilden ihnen wieder entrissen, wesshalb jene Gilden seitdem das Vorrecht hätten, bei dem Begräbnisse eines ihrer Mitglieder jedesmal ein Ehrengeläute zu veranstalten. Die Inschrift in sehr sauber gearbeiteten, fast durchgängig genau 6 Centimeter grossen Majuskeln lautet: ✠ ∘ **DULCE** ∘ **MELOS** ∘ **CLANGO** ∘ **SACRA** ∘ **NUCIO** ∘ **FUNERA** ∘ **PLAG** ∘ Die Buchstaben c, d, e, g, m, o, s scheinen mit Hülfe eines Cirkels gezeichnet zu sein und würden eben den Kreis, welcher das Anfangskreuz umschliesst, alle ganz genau ausfüllen.

(Fortsetzung folgt.)

Die Apostel in der bildenden Kunst.

Von B. Eckl in München.

(Fortsetzung.)

II.

Der h. Petrus und der h. Paulus.

2. Einzeln dargestellt.

b. Der h. Paulus.

Nach seinem Martyrthum ward der Leib des h. Paulus an einem Orte zwischen dem ostiensischen Thore und der *Aqua Salvias* begraben und es entstand daselbst die prächtige Kirche, welche als *San Paolo-Fuori-le mura* bekannt ist, und im Jahre 1823 durch einen Brand zerstört wurde.

In dieser Kirche befanden sich Mosaikbilder, welche das Leben und die Thaten des h. Paulus darstellten und von den griechischen Mosaikmeistern des 11. Jahrhunderts ausgeführt wurden. Sie scheinen dieselben Sujets dargestellt zu haben, welche in der Kirche von Montreal bei Palermo noch heutzutage als Reihenfolge vorhanden sind und die wir jetzt beschreiben wollen:

1) Saulus wird von dem Hohenpriester nach Damascus gesandt. Zwei Priester sitzen auf einem erhabenen Thron vorn im Tempel; Saul steht vor ihnen.

2) Die Bekehrung des h. Paulus.
3) Saul wird als blind vor die Thore von Damascus gelegt.
4) Saul sitzend, Ananias kommt herein und redet ihn an.
5) Paulus wird getauft; er steht oder sitzt vielmehr in einem Taufstein, welcher ein weites Gefäss und verhältnissmässig nicht viel grösser als eine Punsch-Schaale ist.
6) Paulus disputirt mit den Juden. Seine Stellung ist heftig und ausdrucksvoll; drei jüdische Lehrer stehen vor ihm, als wären sie durch seine gelehrte Darlegung verwirrt und zum Schweigen gebracht worden.
7) Paulus entrinnt aus Damascus.
8) Paulus übergibt dem Timotheus und Silas eine Rolle; er übergibt die Diakonen, welche von den Aposteln und Aeltesten ordinirt worden, ihrer Leitung.[1])
9) Paulus und Petrus treffen zu Rom zusammen und umarmen sich mit brüderlicher Liebe. Dieses Bild dürfte die Wiederaussöhnung der beiden Apostel nach dem Streite zu Antiochien darstellen. Die Ueberschrift lautet: „*Hic Paulus venit Romam et pacem fecit cum Petro.*"
10) Die Enthauptung des h. Paulus zu Aqua Silvias. Hier ist nur ein Brunnen dargestellt.

Die Bilderreihe Raphael's, ausgeführt für die Teppiche der Sixtinischen Kapelle im Vatican, besteht aus fünf grossen und sieben kleineren Bildern (Cartons):

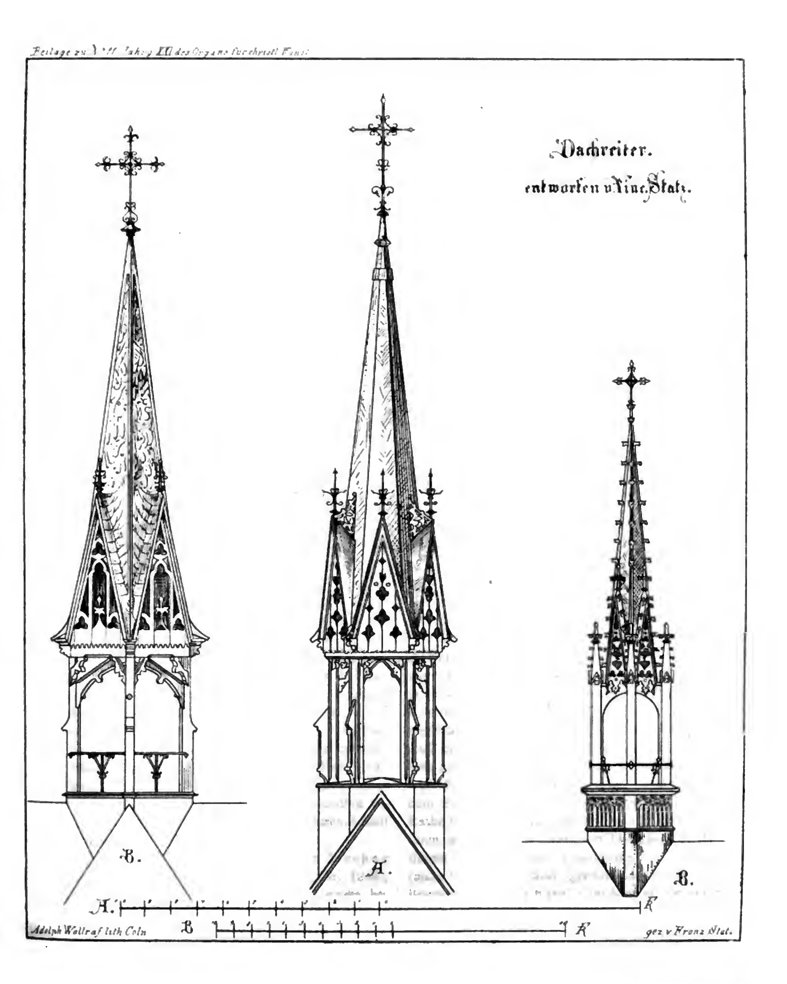
1) Die bereits beschriebene Bekehrung des h. Paulus. Dieses Bild ist weitaus die ausgezeichnetste Darstellung dieses häufiger behandelten Gegenstandes. Es ist nicht möglich, die biblischen Worte: „und Paulus sprach mit Zittern und Zagen: Herr, was willst du, dass ich thue (thun soll)", auf eine würdigere und lebendigere Weise wiederzugeben. In den Zügen des edlen Gesichts ist eine Durchdringung von Schreck, schmerzlicher Reue und unterwürfiger Verehrung ausgedrückt, wie ein solches nur Raphael vermochte, und höchst sprechend in demselben Sinne ist die Bewegung der emporgestreckten Arme. Auch die Gruppe des von vier Engeln umgebenen Christus ist sehr schön gedacht, und die Geberde der vorgestreckten Rechten drückt die Worte: „Saul, Saul, warum verfolgst du mich?" vortrefflich aus. Die wilde Flucht des Pferdes und der beiden Diener, welche sie aufzuhalten suchen, der Schreck in den übrigen zu Pferde und zu Fuss herbeieilenden Begleiter ist endlich eben so augenblicklich als ergreifend dargestellt.

1) Apostelgesch. XVI, 4.

2. Paulus schlägt den Elymas mit Blindheit. Paulus straft in der Stadt Paphos den Zauberer Elymas dafür, dass er den Sergius, Proconsul der Insel Cypern, von der Bekehrung zum Christenthum abzuhalten sucht, mit Blindheit. Höchst grossartig ist in diesem Carton die erhabene Ruhe in der mächtigen Gestalt des Paulus, der kolossalen Figur auf allen Cartons, wie er bloss die Hand ausstreckend, die Worte spricht: „Und nun siehe, die Hand des Herrn kommt nun über dich, und sollst blind sein und die Sonne eine Zeit lang nicht sehen!" Als Gegensatz von ihm steht Elymas gegenüber; wie er im Schreck über die plötzlich ihn befallende Erblindung mit etwas geöffnetem Munde in gekrümmter, ängstlich mit den Händen vorwärts tastender Stellung wie erstarrt erscheint, gehört in seiner Einfachheit, zu dem Ergreifendsten, was die Kunst hervorgebracht hat. Nicht minder vortrefflich ist die Wirkung dieses Wunders auf alle Anwesende ausgedrückt. Der Proconsul Sergius, in dessen Zügen Raphael wieder vortrefflich den Charakter eines alten Römers ausgeprägt hat, fährt auf seinem hohen Sitze voll Entsetzen zusammen.

Selbst in den Gesichtern der durch ihr Geschäft als Henker erhärteten Liktoren zu seiner Seite liest man ein theilnehmendes Erstaunen. Höchst lebendig aber ist der Ausdruck der Begierde, sich von der Wahrheit des Erblindens zu überzeugen, und die Verwunderung darüber in dem Manne ausgesprochen, welcher dem Elymas ganz nahe in das Gesicht schaut. Die übrigen Figuren machen einander mit sehr lebhaften Geberden auf Paulus, welcher die Worte gesprochen, und auf die Wirkung derselben aufmerksam.

3. Paulus und Barnabas zu Lystra, welchen das Volk, weil es sie für Mercur und Jupiter hält, Opfer darbringen will (Nr. 1246). In der meisterhaften Weise, wie Raphael hier durch das Zusammenrücken verschiedener, sich in der Zeit nahe liegender Vorgänge ausser dem prägnantesten Moment der Haupthandlung auch die unmittelbare Vergangenheit und die nächste Zukunft anzudeuten gewusst hat, gebührt diesem Carton, mit dem vom Tode des Ananias der Preis. Rechts auf dem Bilde sehen wir die Veranlassung zu dem Opfer. Der durch die wunderwirkende Glaubenskraft des Paulus geheilte Lahme hat seine Krücken weggeworfen; er schreitet sicher und aufrecht einher und erhebt seine Hände dankend zu den vermeintlichen Göttern; Paulus und Barnabas auf der anderen Seite des Bildes. Ein Alter hebt, sich bückend, einen Theil des Gewandes des Geheilten auf und drückt mit der Geberde der Rechten seine Verwunderung aus, dass das Bein wirklich gerade


Dachreiter.
entworfen v. Vinc. Statz.
B.
A.
B.
A.
R
B
R
Adolph Wallraf lith. Cöln
gez. v. Franz Stat.

und gelenkig ist. Unvergleichlich ist aber die Hast in der Gruppe der Opferpriester. Sie wollen auch keinen Augenblick verlieren, die hohe Gegenwart der Himmlischen auf die ihnen gebührende Weise zu feiern. Schon stehen die beiden schönen Opferknaben, flötend und ein Kästchen mit dem Opfermehl haltend, an dem reichgeschmückten Altar, auf welchem die Flamme brennt; schon ist das Beil geschwungen, um den rasch herbeigebrachten Stier zu fällen, zu dessen Seite drei Priester, von denen zwei festlich bekränzt, knieen, Blicke voll Verehrung auf die Apostel richtend; schon wird sogar ein zweiter Stier herbeigeführt: da wird ein Jüngling aus dem Gebahren der Apostel gewahr, dass ihnen das Opfer nicht angenehm ist, und mit vorgestreckter Hand bemüht er sich, den Schlag des Beiles aufzuhalten. Auch ist der auf einer Stufe stehende Paulus, in äusserster Entrüstung über den Gräuel, dass man sie selber für die falschen Götter hält, gegen welche sie eifern, in lebhaftester Bewegung im Begriff, seine Kleider zu zerreissen, und bittet der hinter ihm auf einer höheren Stufe stehende Barnabas, den Blick mit Schmerz auf das Thun des Volkes gerichtet, die Hände gefaltet, zu Gott, doch derlei Götzendienst nicht zuzulassen. Zu den Füssen des Paulus bringt ein Mann auch noch einen Widder zum Opfer heran und vervollständigt den Eindruck des sich überall kundgebenden Eifers, die Götter gebührend zu verehren. Da es nun aber in der Bibel heisst, wie der Sinn des Volkes in Lystra sich bald so gewandelt, dass sie den Paulus gesteinigt hätten, hat Raphael nicht verfehlt, dieses in einigen Köpfen ganz am Rande auf der Seite des Geheilten, besonders in einem alten Weibe, welches voll Ingrimm auf die Apostel blickt, mit grosser Feinheit anzudeuten. Den vorderen Stier, den Opferpriester, welcher seinen Kopf hält, so wie den, welcher das Beil schwingt, hat Raphael bekanntlich nach einem antiken römischen, damals in der Villa Medici zu Rom befindlichen Relief genommen. Sehr interessant ist es nun, den Stich von Santo Bartoli nach jenem Relief mit der Composition von Raphael zu vergleichen. Man sieht, wie er zwar, um in der Darstellung eines antiken Opfers die grösste Wahrheit zu erreichen, die Hauptmotive benutzt, sie im Einzelnen jedoch nach dem geistigen Gehalt seiner Aufgabe sehr frei umgestaltet hat.

Mit Recht hat der Carton, welcher den im Areopag zu Athen predigenden Paulus darstellt (Nr. 1249), immer die Bewunderung aller Gebildeten in einem besonderen Grade auf sich gezogen. In der That hat Raphael alle der Kunst zu Gebote stehenden Mittel vereinigt, um den einen erhöhten Paulus als den geistigen Mittelpunct der Composition geltend zu machen. Dadurch dass er ihn fast auf den Vorgrund gestellt und auf diesem durch einige Stufen einen erhöhten Plan hervorgebracht, erscheint er schon grösser als die meisten; er überragt sämmtliche Figuren noch dadurch, dass Raphael alle übrigen mehr oder minder von ihm entfernt gehalten. So steht er, gleich einer fest auf sich ruhenden Säule, als der Verkündiger des wahren Glaubens. Durch die entschiedenste Beleuchtung der erhabenen Gestalt wird die Wirkung noch erhöht, und zu diesem allem kommt der lebendigste Ausdruck der göttlichen Begeisterung, welche ihn durchweht, und in den edlen Zügen seines Antlitzes, in den hoch erhobenen Armen. Dieser Paulus ist nun die Figur, welche Raphael, wie ich oben bemerkt, dem Masaccio entlehnt hat. Doch ein Vergleich mit dem Bilde Masaccio's zeigt erst die Kunst Raphael's in ihrem vollem Lichte. Die Figur des Masaccio's stellt ebenfalls den Paulus vor, wie er dem gefangenen Petrus, welchen man hinter einem Gitter sieht, Trost zuspricht. Doch aus diesen beiden Figuren besteht das ganze Bild und bei aller Schönheit der Figur des Paulus, ist ihre Wirkung doch ungleich minder erheblich als auf unserem Carton. Raphael hat daher mit seinem feinen Gefühle diese Figur erst an den Ort gestellt, wo sich ihr Motiv in seiner ganzen Bedeutung geltend macht, zugleich aber den Ausdruck des Kopfes und die Geberde der Arme zu grösserer Lebhaftigkeit gesteigert. Nicht geringer ist aber die Meisterschaft, womit er in den Zuhörern alle Andeutungen in dem biblischen Texte zu bestimmten Gestalten ausgeprägt hat, so dass man die verschiedenen philosophischen Schulen, welche damals in Athen ihren Sitz hatten, zu erkennen glaubt, und die Weise, wie die mannigfaltigsten Wirkungen einer Rede auf die Zuhörer erschöpft sind. Gleichgültiges Anhören, gespannte Aufmerksamkeit, tiefes Nachsinnen, stiller Zweifel, augenblicklicher, lebhafter Streit über den Inhalt, freudige Ueberzeugung, endlich gänzliche, begeisterte Hingebung sind hier in den einzelnen Gestalten mit einer Deutlichkeit ausgedrückt, dass sie ein jeder aufmerksame Betrachter sogleich erkennen muss. Ganz im Vorgrunde, dem Paulus gegenüber, eilen Dionysius, einer aus dem Rathe und seine Frau Damaris, welche sich zum Christenthum bekehren, die Stufen der Treppen hinauf. In ihren Zügen malt sich eine beseligende Ueberzeugung. Der runde Tempel im Hintergrunde hat die Form der von Bramante erbauten Kapelle im Klosterhofe von S. Pietro in Montorio in Rom und ist hier vielleicht zum Theil aus Pietät für diesen seinen Verwandten angebracht worden.

Schliesslich habe ich, obwohl hier kein Teppich davon

vorhanden ist, noch des Cartons zu gedenken, welcher Paulus und Silas im Gefängnisse zu Philippi in Macedonien vorstellt, wie, als sie um Mitternacht beteten und Gott lobten, ein Erdbeben geschah, so dass alle Pforten des Gefängnisses aufsprangen und sie ihrer Bande ledig wurden. Motive und Ausdruck sind in dem Paulus und Silas hier sehr lebendig. Um das Erdbeben auszudrücken, hat sich Raphael des poetischen Gedankens der griechischen Mythologie bedient, welche diese Naturerscheinung durch die Anstrengungen der von Jupiter in den Tartarus geschleuderten Titanen erklärte, um sich aus diesem ihrem Kerker zu befreien. Wir sehen daher hier unter dem Boden einen gewaltigen Riesen, welcher mit seinem Rücken emporgestemmt die Erde über sich erschüttert. Die Breite dieses in der Höhe den übrigen gleichen Cartons betrug nur vier und einen halben Fuss.

Unten hatten alle diese zehn Cartons noch Sockelbilder, welche in einer goldgelben Metallfarbe ausgeführt waren, deren Lichter in den Teppichen durch Gold wiedergegeben wurden.

Obwohl Raphael in der für den Altar bestimmten, auch als Teppich ausgeführten Composition der Krönung Mariä das an dieser Stelle so sehr wichtige und durch alte Traditionen geheiligte Stilgesetz der symmetrischen Anordnung beobachtet hat, so findet man doch auch hier in Uebereinstimmung mit den übrigen Cartons eine Vereinfachung der Massen und etwas sehr Dramatisches in den einzelnen Motiven. Mit einer lebhaften Bewegung der Rechten hält der thronende Christus die Krone über dem Haupte der mit gefalteten Händen anbetend neben ihm sitzenden Maria. Die Bewegung des von vier Knaben-Engeln umgebenen Gott Vaters darüber, wie er mit der seitwärts ausgestreckten Rechten segnet und in der eben so nach der anderen Seite ausgestreckten Linken die Weltkugel hält, hat aber fast etwas Gewaltsames. Mit dem in der Gestalt der Taube unter ihm schwebenden h. Geist haben wir aber hier die Vorstellung der Dreieinigkeit. Ganz im Geiste der katholischen Kirche ist diese mit der in derselben so vielfach und hochverehrten Maria, durch welche die Gottheit in der Gestalt des Sohnes in die irdische Erscheinung getreten, höchst sinnreich in Verbindung gesetzt. Zu den Seiten des Thrones heben zwei Jüngling-Engel, ebenfalls lebhaft bewegt, Vorhänge auf. Unten aber erblicken wir hier anstatt der bei dieser Vorstellung gewöhnlich um das Grab der Maria versammelten Apostel nur die Gestalten Johannes des Täufers und des h. Hieronymus. Die Wahl dieser beiden ist an dieser Stelle wieder höchst bedeutungsvoll. Johannes als der Verkündiger der Erscheinung Christi und seiner neuen Lehre ist hier in Charakter und Geberde ganz ähnlich wie auf zwei anderen Bildern Raphael's, der Madonna di Fuligno, einer der Hauptzierden der päpstlichen Sammlung im Vatican, und den sogenannten fünf Heiligen in der herzoglichen Sammlung zu Parma aufgefasst. Indem er den ernsten Blick auf den Beschauer des Bildes richtet, deutet er ihm mit der Rechten die Erscheinung der Gottheit im Bilde an und setzt dasselbe so in Beziehung mit der davor versammelten Gemeinde der Gläubigen. Hieronymus als Verbreiter der neuen Lehre durch seine Bibelübersetzung fleht auf der anderen Seite die Gnade der Gottheit für die Gemeinde an. Zu seinen Füssen, wie gewöhnlich, der Löwe. Vorn in der Mitte zwei Engel in Knabengestalt, welche, einen Pergamentstreifen in den Händen, der Gottheit ein Loblied singen. Die ganze Composition hat eine gewisse Verwandtschaft mit der Weise, wie Fra Bartolomeo ähnliche Gegenstände behandelt hat. Namentlich erinnern hieran die die Vorhänge zurückschlagenden und singenden Engel. Schon das grosse, jetzt im Palaste Pitti befindliche Altarbild, gewöhnlich die Maria mit dem Baldachin genannt, welches Raphael im Jahr 1508 unvollendet in Florenz hinterlassen, zeigt in denselben Stücken sehr entschieden den Einfluss des Frate. Bei diesem Carton mochte in Raphael's Phantasie nun noch einmal die feurige Begeisterung, das Feierliche und Grossartige, und doch wieder Kindliche aufsteigen, welches einige Werke seines alten Freundes durchweht und welches hier so ganz an seiner Stelle war. Die Motive der Maria und des Christus hat Raphael in einer gewissen Steigerung des Affects und einem noch feineren Schwung in den Linien der Krönung Mariä wiederholt, welche, von den Nonnen des Klosters Monte Luce in Perugia bestellt, bei seinem Tode aber in der Ausführung noch sehr zurück, von Giulio Romano und Francesco Penni beendigt, sich jetzt gleichfalls in der päpstlichen Sammlung des Vaticans befindet. Da der Carton dieses Teppichs spurlos verschwunden und es auch sehr ungewiss ist, ob sich der Teppich noch in den Magazinen des Vaticans vorfindet, geben nur zwei alte Kupferstiche, deren einer in der Art des Agostino Veneziano, der andere von dem Meister mit dem Würfel gestochen ist, eine Vorstellung von der Composition. Eine alte und recht fleissige Zeichnung, worauf indess die Gruppe des Gott Vater fehlt, befindet sich im Königlichen Cabinet der Handzeichnungen zu Berlin. Alle diese Cartons wurden nach Brüssel in den Niederlanden gesendet, dessen Teppichwirkereien damals einen grossen Ruf genossen.

Die Ausführung der Teppiche wurde aber dort von Bernard von Orley, einem Schüler Raphael's, welcher in

sein Vaterland zurückgekehrt war, beaufsichtigt und so sehr beschleunigt, dass sie schon den 26. December des Jahres 1519, als am Tage des h. Stephanus, zum ersten Mal in der Sixtinischen Kapelle aufgehängt werden konnten. Hier nahmen die Teppiche mit den Vorgängen aus dem Leben des h. Petrus und der Steinigung des h. Stephanus die Seitenwand des Presbyteriums, dem Eintretenden links, ein, an welcher sich der Thron des Papstes befindet, die fünf Teppiche aus dem Leben des h. Paulus die Seite gegenüber, wo durch die grössere Seite des Sängerchores für einen Teppich nur der schmale Raum von 4½ Fuss übrig blieb. Dieser wurde durch jene Vorstellung von Paulus im Gefängniss während des Erdbebens ausgefüllt. Die Wirkung, welche diese Teppiche in ihrer vollen Kraft und Frische hervorgebracht haben, muss in der That ausserordentlich gewesen sein. Auch bezeugt Paris de Grassis, der damalige Ceremonienmeister des Papstes Leo X., wie das allgemeine Urtheil darüber gewesen, das der Erdkreis nichts Schöneres aufzuweisen habe, als diese Teppiche. Raphael erlebte mithin nur wenige Monate vor seinem Tode, welcher bekanntlich den 6. April des Jahres 1520 Statt fand, die Freude, Zeuge dieser allgemeinen Bewunderung zu sein. Nach der Angabe desselben Paris de Grassis, worauf wohl am meisten Gewicht zu legen ist, betrug der Werth eines jeden Teppichs 2000 Ducaten, mithin der sämmtlichen eilf 22,000 Ducaten. Vasari schätzt sie auf 70,000 Scudi oder etwa 105,000 Rthlr., Andere gar auf 50,000 Ducaten.

Die sieben kleineren Gemälde, welche in der Reihe der Teppiche unten als Einfassung zum grossen Bilde hinlaufen, sind in nachstehender Weise geordnet:

1. Saulus verwüstet die Kirche Christi, indem er in jedes Haus geht und Männer und Weiber heraushelt und ins Gefängniss wirft.[1]) Am Ende eines langen, schmalen Gemäldes sitzt Saul, in der Kleidung eines römischen Ritters und von einem Lictor begleitet, da; man bringt einen Christenjüngling vor ihn; weiterhin sieht man Soldaten, Männer und Frauen bei den Haaren herbeischleppen; Andere entfliehen erschreckt.

2. Johannes und Marcus nehmen zu Perga in Pamphilien von den Brüdern Abschied.[2])

3. St. Paul in der Synagoge zu Antiochien lehrend, verwirrt die Juden.

4. Der h. Paul macht bei seinem Wirthe Zelte. Dies ist ein selten vorkommender Gegenstand; aber es gibt ein Beispiel auf einem altdeutschen Kupferstiche, wo im unteren Theile des Bildes der Apostel lehrt oder predigt und oben eine Art Galerie oder Balcon ist, wo man ihn an einem Weberstuhle arbeiten sieht.

5. Er wird zu Korinth von den Juden verhöhnt.[1])

6. Er legt Neubekehrten die Hände auf.

7. Er wird vor den Richterstuhl des Gallio gebracht.

„Paul schleudert auf der Insel Melita die Natter von seiner Hand“, ist kein oft vorkommender Gegenstand, obgleich er der schönsten malerischen und dramatischen Effecte fähig wäre — der Sturm und Schiffbruch im Hintergrunde, oben der zornige Himmel, die feurigen Blitze, die Gruppen erschrockener Matrosen und, unter Allen hervorragend, die ruhige verständige Gestalt des Apostels, der die giftige Bestie von der Hand schleudert — das ist sicher ein schönes und förderliches Material zu einem scenischen Bilde. Selbst als Allegorie im Andachtssinne, als einzelne majestätische, das giftige Reptil unverletzt von sich schleudernde Figur würde es ein ausgezeichnetes und bedeutendes Bild geben.

Das Bildchen von Elzheimer kann als das beste Beispiel malerischer Behandlung angeführt werden. Das Le Sueur's hat viel Würde; die des Perino del Vaga, Thornhill's und West's sind gewöhnliche Bilder.

In der Florentiner Galerie ist eine sehr merkwürdige Reihe aus den Lebensereignissen der h. Petrus und Paulus, in acht Gemälden im echten altdeutschen Stile, phantasiereich belebt, voll natürlichen und dramatischen Ausdrucks und ausgezeichnet schön vollendet, aber trocken, hart, grotesk und voll Anachronismen.[2])

Auf den wenigen historischen Bildern, auf denen St. Peter und Paulus mitsammen dargestellt sind, ist das merkwürdigste der Streit zu Antiochien — ein Sujet, welches von den ältesten Malern vermieden wurde. Der h. Paulus sagt: „Wenn Petrus nach Antiochien käme, würde ich mich ihm widersetzen, weil er getadelt werden müsste.“

Guido's Gemälde in der Brera zu Mailand ist berühmt. Petrus sitzt da mit nachdenkendem Blicke, niedergeschlagenen Augen und mit einem Buch auf seinen Knieen. Paulus, in der Stellung der Auflehnung, steht ihm gegenüber. Auch Rosso hat diesen Auftritt gemalt. Hier sind Beide als stehend dargestellt, Petrus mit niedergeschlagenem Blicke; Paulus, mit langem Haar und rückwärts fliessendem Barte und einem kühnen, tadelnden Ausdruck, „widersetzt sich ihm in seiner

1) Apostelgesch VIII, 3.
2) Apostelgesch. XIII, 3.

1) Apostelgesch. VIII. 6. 12.
2) Diese Reihenfolge, das wichtigste Werk Hans Schäufelein's, ist in Kugler's Handbuch nicht erwähnt. Sie ist in der neuen Florentiner Galerie, herausgegeben im Jahre 1837, im Umrisse gestochen.

Gegenwart". Lucas von Leyden wollte in einem seltenen und schönen Kupferstiche, auf welchem St. Petrus und Paulus in einer ernsten Unterredung beisammen sitzen, vermuthlich dieselbe Scene darstellen. St. Petrus hält einen Schlüssel in der rechten und deutet mit der anderen auf ein Buch hin, welches auf seinen Knieen liegt. St. Paul wendet das Blatt um und seine rechte Hand scheint sich gegen St. Petrus zu erheben; sein linker Fuss ist an dem Schwert, welches zu seinen Füssen liegt.

„Der Abschied des h. Petrus und Paulus vor ihrer Abführung zum Tode." Der Schauplatz ist ausserhalb der Thore Roms. Als die Soldaten den h. Petrus fortschleppten, wendete er sich mit einem bewegten Ausdruck nach dem h. Paulus zurück. Dieses Gemälde, das sich jetzt im Louvre befindet, ist eines der besten Gemälde Lanfranco's.

Wenn die Kreuzigung des h. Petrus und die Enthauptung des h. Paulus in demselben Gemälde zusammen dargestellt werden, dann muss dieses Gemälde als ein religiöses und Andachts-, und nicht als ein historisches Bild betrachtet werden. Es drückt dann nicht die Handlung als wirklich vorgekommen aus, sondern es wird dann, wie viele Bilder der Kreuzigung unseres Heilandes, als zur Erweckung der Frömmigkeit, der Opferwilligkeit und der Busse vor uns gestellt. Wir haben diese Behandlungsweise in einem Gemälde von Nicolo dell' Abbate.[1]) St. Paulus knieet vor einem Block und der Scharfrichter steht mit dem aufgehobenen Schwerte und im Begriffe, den tödlichen Streich zu thun, da; im Hintergrunde ergreifen zwei andere Scharfrichter den h. Petrus, welcher auf seinem Kreuze knieet und inbrünstig betet; oben sieht man die h. Jungfrau in einer Engel-Glorie, das Christus-Kind in ihren Armen, welches Engeln für die gemarterten Heiligen Palmzweige übergibt. Nicolo's Genie war für diese Art Darstellungen nicht recht geeignet; aber das Bild ist voll poetischen Gefühls. Die Einführung des Kindes stempelt das Gemälde zu einem Andachts-, und nicht zu einem historischen Bilde — sonst würde es widerlich und den Gegenstand nicht vollständig umfassend.

Es gibt verschiedene die Reliquien des h. Petrus und Paulus betreffende Traditionen. Nach einigen derselben wurden die Leiber Beider, zur Zeit der Regierung des Kaisers Heliogabalus, von den neubekehrten Christen in den Katakomben Roms beigesetzt und in dasselbe Grab gelegt. Nach Verlauf von ungefähr zweihundert Jahren machten die griechischen oder morgenländischen Christen den Versuch, sie zu entführen, welchem Versuche sich aber die römischen Christen widersetzten. Die Römer siegten, und die zwei Leiber wurden nach der Kirche des Vaticans gebracht, wo sie auf einem prächtigen Altare ruhten. Unter den Kupferstichen in dem Werke Ciampini's und Bosio's sind zwei rohe, alte Bilder, welche an dieses Ereigniss erinnern. Das erste stellt den Kampf der Orientalen mit den Römern um die Leiber der beiden Heiligen dar; in dem anderen werden die Leiber im Vatican beigesetzt. Auf diesen zwei alten Darstellungen, welche am Porticus der alten Basilika des h. Petrus angebracht waren, können die traditionellen Urbilder — die breiten, vollen Gesichter, der kurze, krause Bart, der kahle Kopf des h. Petrus und das ovale Gesicht und der lange Bart des h. Paulus — wiedererkannt werden.

Von den Hällischen Heiligthümern,

welche der Ertzbischof Albertus 1543 nach Mayntz gebracht und von Halle [mit Recht] entwendet.

Als im Jahre 1715 mich zu Mainz befunden und daselbst durch Vergünstigung des Herrn Cantzlers von Lasser die Freyheit erhalten, das dortige Reichs-Archiv, welches in der schönsten Ordnung in eichenen Schubläden und lüftigen Gewölben liegt, anzusehen und mit der dortigen Urkund der *aureae Bullae* auch mein Exemplar von Buchstaben zu Buchstaben durchzugehen: bin ich auch begierig worden, andere Seltenheiten des Orts in Augenschein zu nehmen.

Unter diesen fande sich nun der sogenannte Magdeburgische Schatz, welchen Albertus anno 1543 aus dem Magdeburgischen und besonders hiesiger Stadt Halle nach Mayntz zu Schiffe gebracht und dem Bericht nach das Thor, wodurch derselbe vom Rheine in die Stadt kommen, wieder zumauern lassen, zum Zeichen, dass solcher nicht wieder herausgebracht werden, sondern zu ewigen Zeiten darinnen verbleiben solle.

Ich hatte nun zwar den prächtigen Vorrath von denen *sacris reliquiis,* welche in der Hallischen Domkirchen verwahrt gelegen, in einem Buche gesehen, welches hieselbst zu Halle 1520 in 4t. mit 200 & mehreren saubern Holtzschnitten ans Licht kommen, davon der Werth in Silber, Gold, Berlen und Edelgesteine sich in viele Tonnen Goldes erstrecken möchte, allein dies alles hiesse gegen diesem Magdeb. Schatz zu Mayntz nicht

1) Dresdener Galerie, Nr. 821.

viel. Weil derselbe die Zahl sowohl als den Werth der gleich gedachten Stücke gar weit übertroffen. Augen und Sinnen werden geblendet und in Verwunderung gesetzt, wie es möglich gewesen, auf diese h. Knochen, davon man doch in den wenigsten sicher, ob sie echt oder unecht, so viel Tonnen Goldes, ja Millionen zu verwenden. Dergleichen kostbaren Vorrath dem damaligen hohen Werthe des Silbers und Goldes nach sich wohl in keiner Könige Pallästen und Hänsern finden mögen.

Viele Heilige waren in Lebensgrösse von purem feinem Silber und viele Altäre, Bücher oder *plenaria* von purem Golde zu sehen. Sodann der Himmel, unter welchem der Ertzbischof bei Processionen zu gehen pflegt, von Zahl berlen und andern gemeinen Berlen reichlich überzogen. Und obgleich die Edelgesteine, nach der alten Weise, als man selbige noch nicht schleifen oder schneiden können, sehr unansehnlich geschienen: so hat doch ein dabey stehender Jubilirer versichert, dass auch derselben ihr Werth an Tonnen Goldes hinan steigen würde, wenn solche ausgenommen und nach der heutigen Manier geschliffen werden sollten. Und weil ich die Kayserkrone zu Nürnberg in meinen Händen gehabt, so mag ich wohl sagen, dass solche an Edelsteinen für diesen *reliquiis* gar keinen Vorzug habe.

Weiter unten heisst es:

Der Cardinal hat zur Verehrung und Anbetung (?!) dieser Heiligthümer ein achttägiges Fest vor Ostern angesetzt, & welches am 29. August in Mayntz noch jetzo feyerlich gehalten wird.[1])

— So erzählt Johann Peter von Ludewig, Kanzler des Herzogthums Magdeburg und der Universität Halle, in den gelehrten Anzeigen, erschienen in Quart zu Halle 1743, S. 460, Stück 138. Eine ins Einzelne gehende Beschreibung der Kostbarkeiten gibt Ludewig nicht.

In den *Reliquiae manuscriptorum tom. 5 praef. p. 7* Ludewig's ist wiederum die Rede von dem Schatze Albert's:

Sed illud egomet olim in imaginibus, ante septennium vero Maguntiae re ipsa stupui attonitus, postquam cimelia et reliquias sacras hujus olim coenobii novi operis oculis meis usurparem. Dicitur ibi vulgi etiam sermone is thesaurus Alberti nostri archiepiscopi. Qui metu ingruentium Evangelicorum sacrorum in urbe, eundem hinc abstulit transtulitque Moguntiam in metropolin..... Non erro si dixerim, imagines, brachia, capita, pedes, cistas, calices, arbores, cruces, vexilla, tabulas, vela, gladios, codices, baculos, res diversas me trecentas numeravisse argenteas, aureas, unionibus ac gemmis distinctas ornatasque, ut pretium judicio etiam sordidi emtoris forte non procul absit a summa aliquot, ut nos numeramus, auri tonnarum.... Et haec sacra cimelia universa fuerunt novi operis[1]) *coenobii fere unius, quod obstupescas.*

1) Albrecht setzte wirklich diese achttägige Festfeier mit eigenem Officium mit Octav ein, welches jetzt noch in der mainzer Diöcese am letzten Sonntage im August gebetet wird, jedoch ohne Octav. Vgl. Dürr, *De confraternitatibus*, pag. 66 Note b. — Im Germanischen Museum zu Nürnberg befindet sich ein Sammelband mit dem ungedruckten Testamente, in welchem Albrecht 1540 dem Dome seine Schätze und Kostbarkeiten schenkt. Vgl. den ausführlichen Inhalt dieses Sammelbandes im Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit, 1869, Nr. 5, S. 139.

1) Kloster Neuwerk.

Von dem bekannten Himmel, welchen Albrecht von Brandenburg dem Dome zu Mainz schenkte, sagt Bourdon in seinem handschriftlichen Werke: *Epitaphia p. 217: Ante omnia pretiosissimum et vix aestimabile est Baldachinum, in cujus medio dulcissimum nomen Jesu et a quatuor lateribus pendentia quasi scuta, in quibus benefactoris insignia non quidem gentilitia, sed quae ditiones ac dominia repraesentant, omnia vero cum preciosissimis margaritis distincta et elaborata, ita ut jure merito de ipso hinc inde legatur scriptum:*

Domine, dilexi decorem domus tuae.

Von der Sage in Betreff dieses Himmels vgl. Kirchenschmuck, 1868, Heft 2, S. 48; überdies Organ für christliche Kunst, 1862, No. 23, S. 274.

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Nürnberg. Das Directorium des German. Museums veröffentlicht folgende Einladung: Das Germanische Museum hat eine Zusammenstellung aller ihm zugänglichen neueren Abbildungen von Kunst- und Alterthumsdenkmälern gemacht, die, systematisch geordnet, eine vollständige Uebersicht über alle Zweige der Kunst- und Culturgeschichte bilden soll. Es sind theils Photographieen, theils Handzeichnungen, theils Kupferstiche, Holzschnitte und Lithographieen, sowohl in selbständigen Einzelblättern, als in Blättern, die aus neueren Publicationen stammen, aus illustrirten Zeitungen u. A. herausgeschnitten sind. Die Sammlung, die jetzt etwa 20,000 Blätter umfasst, ist indessen noch weit entfernt, vollständig zu sein. Wie wichtig aber und lehrreich eine solche Zusammenstellung des ganzen Materials ist, kann nur derjenige wirklich erfassen, welcher die wohlgeordneten Mappen durchblättert. Diese hohe Wichtigkeit an sich, so wie die Uebersicht, die jeder aus dieser Sammlung gewinnt, der sich belehren will und dem es dadurch erspart ist, Hunderte von Werken durchzusuchen, hat zahlreiche Freunde der Anstalt veranlasst, diese Sache zu unterstützen. Besonders reichlich war die Förderung, welche das Museum dabei durch

die k. k. Centralcommission für Baudenkmale in Wien, den Alterthumsverein daselbst und einige andere historische und Alterthumsvereine erfuhr, die ihre sämmtlichen Vorräthe von Holzstöcken abdrucken liessen und die Abdrücke einsendeten. Die Herren Dr. E. Förster und Director v. Hefner-Alteneck haben fast vollständige Sammlungen von Probedrucken der vielen in ihren Kupferwerken publicirten Abbildungen gegeben. Auf diese Weise ist es möglich geworden, in verhältnissmässig kurzer Zeit diese wichtige und lehrreiche Sammlung zu Stande zu bringen. Eine Vervollständigung derselben ist aber sehr leicht zu gewinnen; und wenn wir uns, nachdem das deutsche Volk unserer Anstalt, die gemeinsames Eigenthum aller Deutschen ist, so reichliche Gaben gespendet hat, jetzt mit dem Hinweise darauf, dass auch solche verhältnissmässig geringfügigen Gaben für uns einen gewissen grossen Werth haben, mit der Bitte um Förderung dieser Sammlungen an die Herren Verleger, Herausgeber von illustrirten Werken, an die Herren Künstler und Gelehrten wenden, so hoffen wir, bald reichen Zuwachs zu erhalten. Wir veröffentlichen unten eine Uebersicht der Gebiete, auf denen sich die Sammlung bewegt, und bemerken, dass zum Zwecke der Einreihung einzelner, aus Werken herausgenommener Blätter sich sehr gut unvollständige Exemplare illustrirter Werke eignen; eben so Probedrucke, die in den Mappen der Künstler und in den Druckereien liegen, auch wenn die Schrift noch nicht darauf ist, und selbst wenn sie unvollständig und mit Correcturen versehen, nur nicht zu schmutzig sind. Probebücher der xylographischen Anstalten, Abdrücke von Holzschnitt- und Clichésammlungen, selbst Maculatur kann uns dienen, vereinzelte herausgerissene Blätter, Bogen und Nummern illustrirter Werke. Es ist nichts so gering und schlecht, dass wir nicht für dessen Einsendung zu dem vorliegenden Zwecke dankbar wären; nur behalten wir uns vor, das, was nicht brauchbar ist, weglegen, so wie etwa aus den Doubletten ähnliche Sammlungen anderer Institute im Austausch bereichern zu dürfen. Ferner bitten wir davon abzusehen, dass wir den Empfang einzelner kleiner Zusendungen besonders bestätigen oder in das gedruckte Geschenkeverzeichniss der Anstalt eintragen, was wir jedoch von solchen, die auch nur einigen Umfang haben, natürlich gern zu thun bereit sind. Die Zusendungen wollen entweder direct per Post an das Directorium oder auf Buchhandlungsweg an die literarisch-artistische Anstalt des German. Museums — Commissionär Herr F. A. Brockhaus in Leipzig — gerichtet werden.

A. Essenwein, I. Director.

Uebersicht der Gegenstände.

1. Ansichten von Städten, Dörfern, Burgen, Klöstern u. s. w.; Copieen alter Ansichten und gegenwärtig aufgenommene neue.
2. Baudenkmale aller Art aus älterer Zeit; geometrische Grund- und Aufrisse und Durchschnitte, äussere und innere Ansichten.
3. Einzelheiten von alten Baudenkmalen; Wahrzeichen.
4. Abbildungen älterer Sculpturen und Gemälde. Nachbildungen alter Kupferstiche und Holzschnitte. Handzeichnungen und Miniaturen.
5. Kirchliche Einrichtungsgegenstände älterer Zeit, besonders des Mittelalters: Altäre, Kanzeln, Chorstühle, kirchliche Gefässe u. s. w.
6. Häusliche Einrichtungsgegenstände aus älterer Zeit: Kästen, Schränke, Truhen, Tische, Stühle, Dosen, Schachteln, Gläser, Krüge, Teller, Spielapparate, besonders Spielkarten und Schachfiguren u. s. w.
7. Abbildungen alter Wagen, Schlitten, Pferdegeschirre.
8. Abbildungen von Schmuck- und Costumestücken; Copieen alter Gemälde mit Costumeportraits; Copieen älterer Miniaturen, Holzschnitte und Kupferstiche, welche Costumefiguren geben.
9. Abbildungen von Waffen jeder Art aus älterer Zeit.
10. Abbildungen alter Musikinstrumente.
11. Abbildungen alter wissenschaftlicher, speciel astronomischer, chirurgischer, Mess- und anderer Instrumente.
12. Abbildungen älterer Büchereinbände.
13. Nachbildungen alter Kalender, Karten und sontiger Druckschriften.
14. Abbildungen nach alten Originalquellen (Miniaturen, Holzschnitte und Kupferstiche), welche uns Scenen aus dem häuslichen und Familienleben und von Familienfesten der verschiedenen Stände zeigen.
15. Aehnliche Abbildungen, welche die Werkstätten und Arbeiten verschiedener Handwerker darstellen; Abbildungen von Bauausführungen; Abbildungen von Werkzeugen der verschiedenen Handwerker.
16. Gleichzeitige Abbildungen von Belagerungen, Schlachten zu Wasser und zu Land, Paraden, Exercitien u. s. w.
17. Aehnliche Abbildungen öffentlicher Feste, Aufzüge, Turniere, Volksfeste, Kirchenfeste, Krönungen, Gastmahle, Gelage, Feuerwerke u. A. aus alter Zeit. Natürlich können keinerlei neuere Künstlercompositionen, sondern nur Copieen alter solcher Darstellungen Aufnahme finden.
18. Eine hieran anschliessende Abtheilung ist bestimmt, auch Abbildungen in der Gegenwart gefeierter Volksfeste, so wie der Volksgebräuche aufzunehmen, die sich aus alter Zeit bis in die Gegenwart erhalten haben.
19. Abbildungen noch im 19. Jahrhundert getragener Volkstrachten.

Bemerkung.

Alle auf das Organ bezüglichen Briefe und Sendungen möge man an den Redacteur und Herausgeber des Organs, Herrn Dr. van Endert, Köln (Apostelnkloster 25), adressiren.

(Nebst einer artistischen Beilage.)

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst

Herausgegeben und redigirt von Fr. van Endert in Cöln.

Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 12. — Köln, 15. Juni. 1871. — XXI. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1⅓ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Geschichtliche und artistische Notizen über Glocken.

Ein Beitrag zur Geschichte der Glockengiesserkunst.

Von C. O. in F.

(Fortsetzung.)

Schliesslich noch einige Glocken ohne Jahreszahl mit Minuskel-Inschrift: 1. Eine Glocke von 90 Pfd. auf dem Dome zu Braunschweig. Ausser einigen Bractraten und kleinen runden Siegeln die Inschrift: *memento nostri sce blasi*. — 2. In Löwenhagen bei Dransfeld eine zersprungene Glocke von 5 Ctrn. mit folgender Inschrift: *a*) um den Hals zwischen zwei feinen Schnüren: † *iaspar* (statt *caspar*) ∘ *fert* ∘ *mirtam* ∘ *tus* ∘ *melchior* ∘ *baltasar* ∘ *avm* (statt *aurum*) † — *b*) um den Schlag † *in nomine* † *patris* † *et* ∘ *filii* † *spiritus* † *sancti* ∘ *amen* ∘ Jeder Buchstabe dieser Inschrift ist nur in seinen Umrissen gravirt, was viel schwieriger war als die ganze Buchstabenfläche in den Mantel einzuschneiden. In dem Worte *mirtam* hat das *t* eine seltene Form, das *s* in *tus* ist links geschrieben, und das Wort *amen* ist durch den Uhrhammer undeutlich geworden. Minuskel-Inschrift, in dieser Weise gravirt, habe ich an Glocken bis jetzt weiter nirgends gefunden. — 3. Eine im vorigen Jahre zersprungene Glocke von 601 Zollpfund in Rheden bei Gronau, welche um 1400 gegossen sein mag, wie weiter unten nachgewiesen werden soll und den Ton *cis* gehabt hat, mit einem bemerkenswerthen Spitzbogenfries von fast acht Centimeter Höhe[1]) und mit der Inschrift: *ave maria*. Vor *ave* steht ein Siegel von fünf Centimeter Durchmesser, hinter *ave* eines von drei Centimeter und hinter *maria* ein noch etwas kleineres. Es mag wahrscheinlich sein, dass diese Siegel auf die Vorfahren der Barone von Rheden Bezug haben. (Vgl. unten die Glocke aus dem Jahre 1556.) — 4. In Foehrste bei Alfeld eine recht gute Glocke von acht Ctrn. mit dem Tone *h* und der Inschrift: *arnoldes* ∘ *yms* ∘ ∘ *ave* † *maria* † *gracia* † *plena*. An dieser Glocke lang und eng stehen ferner ein flaches Bildchen in einer gothischen Nische von sechs Centimeter Höhe und fünf Centimeter Breite, worin unten einige ganz kleine Minuskel-Buchstaben zu stehen scheinen, daneben das Haupt eines Bischofs (?) und ein Crucifix; in der Mitte darunter zwei Bractraten unter einander und hierunter ein Wappen von 8½ Centimeter Höhe und 8 Centimeter Breite in Form einer halben Ellipse. Auf diesem undeutlichen Wappen soll man einen Steinbock erblicken. — 5. Eine Glocke von vier Ctrn. auf der Stiftskirche in Aschaffenburg mit der Inschrift: † *ave maria gracia plena dominus tecum*.

III. Was die Glocken mit Jahrszahl betrifft, so habe ich deren aus dem 13. Jahrhundert bis jetzt nur zwei gesehen, beide in Würzburg und beide selbstverständlich mit Majuskelschrift.[1]) Die eine auf der

1) Vgl. hierzu, was H. Otte a. a. O., S. 85 sagt.

1) Folgende Anmerkung wird für Alterthumsfreunde Interesse haben: In Iggensbach, Landgericht Hengersberg (in Baiern, zwischen Passau und Straubing), soll eine bienenkorbförmige Glocke aus dem Jahre 1144 sein mit der Inschrift: † *anno mcxliiii ab incarnatione domini fusa est campana*; von dieser Glocke vermuthet man, dass sie in dem Kloster Niederalteich gegossen sei. Sie scheint ein zu sinnarmes und daher zu weiches Metall zu haben, was auch schon oben von den sehr alten Glocken in Mingerode bemerkt ist. Vgl. Extra-Felleisen des Würzburger Stadt- und Landboten, 1862, Nr. 60

St. Burcardi-Kirche hat bei niedriger, weiter Form und ausgezeichnetem Metalle den für damalige Zeit (1249) im Verhältnisse zum Gewicht von 30 Ctrn. sehr tiefen Ton etwas unter *d*, und trägt folgende Schrift: 1. Am Borde: *anno dn̄i mill > ccxlviiii indictione septima dn̄s cvnrad abb. me fieri juss.* — 2. Am Halse: *A* + *Ω* und den Namen *katerina*. Die andere Glocke vom Jahre 1275, auf der St. Petri-Kirche, welche bei 10 Ctrn. Gewicht die fast reine Octave zu der vorigen (auf der Burcarder Kirche) bildet, hat sehr gutes Metall, aber tadelhaften Guss und matten, stumpfen Ton bei sehr enger Form und sehr stumpfem Bord, welcher bei dem Herausschaffen der neugegossenen Glocke aus der Giessgrube und bei dem Poliren rund herum ausgebrochen ist. Folgendes ist ihre an mehreren Stellen unlesbare Inschrift:

✠ *ĀNNO · DNI · M · CC · LXX · V · OTTO · PLEB' · PLAT~ · VLIO · AEANK⌒ ·*

Zweite Reihe: ✠ *MARCVS · IOHANNES · LVCAS · MATHEVS DSIDS* ✠

NB. Bei der Dunkelheit des Thurmes und der Enge des mit vielem Glockenfett beschmutzten Glockenstuhles habe ich die Inschrift so gut ich konnte copirt, kann aber für die völlige Genauigkeit der Copie nicht einstehen.

Aus dem 14. Jahrhundert zähle ich sechs Glocken auf von durchgängig beträchtlichem Gewichte: 1. Eine von nahezu 40 Ctrn. in Nordheim mit dem Tone etwas über *g*. Inschrift in zwei Zoll grossen gemischten Majuskeln: *consolor. viva fleo. mortua pello. nociva.* Darunter im langen Felde: *∘ Otto ∘ dux anno domini. m°. ccc ∘ xvii ∘ henricus ∘ me ∘ fecit ∘* Ferner findet sich an der Glocke eine Krone. Herzog Otto also mag diese Glocke geschenkt haben, und dann wäre Henricus der Name des Giessers, während sonst an Glocken das *me fecit* auch auf den Donator hinweisen kann und dann so viel heisst, als *me fieri jussit* oder *fieri fecit.* Dieser Henricus gehört demnach zu den ältesten bekannten Glockengiessern[1]). Die Haubenwölbung der Glocke steigt sehr stark an und die Platte verläuft nicht horizontal, sondern geht allmählich in die Kronenöhre und den kolossalen Mittelbogen über.[2]) — 2. Eine grosse Glocke von 75 Ctrn. in Würzburg (Neumünster) trägt Namen und Wohnort des Giessers mit Jahreszahl und Datum (vgl. Zehe, S. 9, Z. 16 ff.), und daher bietet ihre Inschrift, welche obendrein schon in Minuskeln ausgeführt ist (vgl. hierzu Otte, a. a. O. S. 80, Z. 4, welche Stelle nicht ganz correct ist), sehr vieles Interesse. Sie lautet: *anno dom ∘ m ∘ ccc l ii in die vincula petri fusa est hec campana deā syrena per manum magistrum cunradum de herb.* Meister Conrad von Würzburg zählt nach dieser — theilweise fehlerhaften — Inschrift zu den ältesten Glockengiessern. Der Ton dieser trefflichen Glocke ist halb *as*, halb *a*. 3. In Heiligenstadt *(Ad St. Aegidium)* ist eine Glocke von 34 Ctrn. mit dem Tone wenig unter *gis*. In unförmlichen gothischen Minuskeln trägt sie die Inschrift: ⊕ *anno. milleno. tria. c. c. c. l. x. x. suplicato accipe. bis. tria. nomen. gloriosa.* Der Anfangsbuchstabe *a* ist nachträglich in die Glocke eingravirt. Das vorstehende „*suplicato*" scheint irrthümlich statt *suppleto* gesetzt zu sein, und unter dieser Voraussetzung sollte wohl die Jahreszahl 1376 heissen. Unter dem Inschriftenkreise steht auf der einen Seite in gothischen Minuskeln „*maria*", auf der anderen in gothischen 2 Centimeter grossen Majuskeln S. EGIDIUS. Dieses Wort ist allseitig mit Linien umzogen, so zwar, dass es den Eindruck eines beiderseits aufgerollten Titelstreifens macht.

Ausserdem sind an der Glocke in langem Felde: ein Wappen, 15 Centimeter lang und $7^3/_4$ Centimeter breit, ein 7 Centimeter langes Crucifix, anscheinend bekleidet, und zwei kleine Bildchen, welche vielleicht Löwe und Löwin oder etwas Aehnliches vorstellen. Der Ton dieser Glocke ist gut, der Guss sauber, aber das Metall scheint etwas weich zu sein. Es hat diese Glocke noch die Eigenthümlichkeit, dass ihre Platte mit der Krone auf der einen Seite 2 Centimeter höher steht, als auf der andern, welcher Fehler nicht vorhanden wäre, wenn der Giesser bei dem Zusammensetzen der Giessformtheile vor dem Gusse die Kronenform in die Mantelform „eingeformt" hätte, statt sie „einzureiben".[1]) Hauben-

S. 240. Wenn dieses Blatt nicht incorrect berichtet hat, so ist die erwähnte Glocke die älteste nicht bloss, wie es da heisst, „vielleicht in ganz Baiern", sondern die allerälteste überhaupt bekannte Glocke mit Jahreszahl. Andere sehr alte Glocken siehe bei H. Otte a. a. O. S. 53, 54, 79.

1) Vgl. H. Otte, a. a. O. S. 84, u. B. Zehe, a. a. O. S. 7 u. 9.

2) Nebenbei sei noch bemerkt: 1. Im Jahre 1339 goss Hugo von Nürnberg in Augsburg die sogen. Sturmglocke von 40 Centnern. Ob sie noch vorhanden ist, weiss ich nicht. (Vgl. v. Stetten, Kunstgeschichte von Augsburg, S. 230.) 2. Eine 48 Ctr. schwere Glocke auf der Neumünster-Kirche in Würzburg, 1585 von Christoph, Glockengiesser aus Nürnberg, umgegossen, stammte, laut ihrer Inschrift, ebenfalls aus dem Jahre 1339. 3. Anno 1350 war die frühere grosse Domglocke in Hildesheim gegossen mit der Inschrift: Mit goedem Mester ut Sassenland etc. — Ueber berühmte, sonst weniger bekannte Glockengiesser des Mittelalters vgl. Ch. G. v. Murr, Journal zur Kunstgeschichte, Nürnberg 1776—1789, Bd. XV. S. 100; J. G. Doppelmayr, historische Nachricht von den Nürnbergschen Mathematicis und Künstlern, Nürnberg 1730, S. 281, 289 ff; Dr. C. G. Rehlen, Geschichte der Gewerbe, Leipz. 1855; vorzüglich aber Gust. Klemm, allgemeine Culturgeschichte, Leipzig 1843—1852, Bd. 9, S. 160 und 161, wo ich manche interessante Notiz las.

1) Diese Methode, die Kronenfrom mit der Mantelform durch Reiben zusammenzufügen, ist mangelhaft und trügt leicht, und dennoch wird sie noch heutzutage von manchen Giessern hartnäckig beibehalten.

wölbung und Platte sind bei dieser Glocke gerade so, wie bei der oben genannten Nordheimer von circa 40 Ctrn. construirt. Dies so wie die ganze Form und nicht weniger das Tonverhältniss beider Glocken berechtigen zu der Vermuthung, dass beide, wenn nicht von einer Hand, so doch in ein und derselben Officin gegossen sind. — 4. Eine 14 Ctr. schwere, recht gute Schlagglocke auf der St. Johannis-Kirche in Göttingen mit Jahreszahl, Monatstag und Giessernamen in zwei Reihen sehr schön stilisirter (bei dem Formen jedenfalls fein bossirter, nicht bloss schlichthin aus gewalztem Wachs geschnittener) gothischer Majuskeln[1]): 1. Reihe: ⁖ *anno. domini. millesimo. tricentesimo. octvagesimo. nono. in. die. simonis. et. vide. apostolorum. · · lsim*[2]). 2. Reihe: ✠ *est. istvd. vimbalvm. a. magistro. iohanne. deyderode* ✠ An der Glocke befindet sich noch in einem Kreise von 2½ Centimeter Durchmesser das Lamm mit der Fahne, rund herum 18 Kleeblättchen in einem grösseren Kreise, so dass das ganze Bild 3¾ Centimeter Durchmesser hat. — 5. Die Stift-Haug Kirche in Würzburg besitzt eine Glocke von 75 Ctrn. aus dem Jahre 1395 mit dem Datum *in vigilia assuptionis etc.* und 2 Reihen Inschrift, wovon eigenthümlicher Weise die obere, welche beginnt: † *ad honorem dei omnipotentis*, gothische Majuskeln, die untere aber, in welcher die Jahreszahl u. s. w. steht, Minuskeln enthält.[3]) — 6. In Berenshausen bei Duderstadt ist eine über 40 Ctr. schwere, sehr gute Glocke, an welcher in plumpen Minuskeln Jahr (1399) und Datum nebst Namen des Giessers und der damaligen Patronats-Inhaber der Kirche oder der Donatoren der Glocke verzeichnet stehen. Die Inschrift lautet: a) Am Halse: *anno domini milesimo tricentesimo nonagesimo nono indie vincla petri* ◦ ◦ ◦ ◦ ◦ *bile got ave maria.* (Das Wort „*bile*" muss wohl als „bite" = „bitte" gelesen werden.) b) Am Borde: *bertoldvs propengeter von dvderstat dei dvsse clocken goit* ◦ ◦ ◦ *edler* ◦ ◦ ◦ *gvdenheinrikes* ◦ ◦ *M* ◦ ◦ *her* ◦ *ian* ◦ *stern* ◦ Zwischen den Worten stehen fast 20 Münzen- oder Siegelabdrücke, welche ich, weil die Glocke sehr beschmutzt war, beinahe gar nicht unterscheiden konnte.

Nota. Wenn H. Otte a. a. O. S. 79 bemerkt: „In Norddeutschland sind datirte Glocken aus dem 14. Jahrhundert noch ziemlich selten", so ist das eine sehr gewagte Behauptung; denn wenn ich bisher schon in einem kleinen Bezirke (Untereichsfeld und nächste Umgebung) solcher vier gefunden habe, wie manche mag dann noch vorhanden sein, ohne dass es weiter bekannt ist!

Aus dem 15. Jahrhundert habe ich 28 Glocken gefunden, welche in Metall, Guss und Ton grösstentheils sehr gut sind. Mangelhaft fand ich nur die Glocke auf der Peters-Kirche in Würzburg mit etwas dumpfem Tone, eine in Breinum bei Hildesheim mit zu kupferhaltigem Metalle und ziemlich unreinem Gusse und drei Glocken in Duderstadt, Rhumspringe und Desingerode, welche bei gutem Tone und sehr gutem Metalle sehr unrein gegossen sind, besonders auf der innern Fläche. Meine Notizen über die folgenden Glocken theile ich in gedrängter Kürze mit. Diese alle haben am Halse, nicht am Borde, Minuskelschrift, deren Anfang bei einigen eine neugothische Majuskel bildet. Wo Letzteres der Fall ist, beginne ich die Inschrift mit grossem Buchstaben, sonst aber mit einem kleinen.

Jahr 1404. Schwicheldt bei Peine. 14—15 Ctr. etwas über *as. anno dominni mcccciiii in prima do minica post sate michaelis.* Der Raum zwischen den einzelnen Worten ist mit Abgüssen einer 1 Centimeter breiten Kette ausgefüllt. An der Glocke finden sich: ein 8 Centimeter hoher Spitzbogenfries, bei einer Glocke aus so früher Zeit sehr bemerkenswerth, Siegel von 2½ Centimeter Durchmesser, zwei Bildchen in einer giebelförmigen Nische von 6 Centimeter Höhe und 6½ Centimeter Breite, ein Stern, zwischen dessen Strahlen kleine herzförmige Figürchen sind, umgeben von einem Kreise von 6½ Centimeter Durchmesser, ein Vierpass, welcher eine kleine Bractrate umschliesst, in einem Kreise von 5 Centimeter, und ein grösserer Vierpass, in ein Quadrat gezeichnet. Der eigenthümliche Bogenfries und die Form der Minuskeln, so wie das Tonverhältniss lassen vermuthen, dass diese Glocke aus derselben Giesserei stammt, in welcher die oben genannte Glocke in Rheden gefertigt ist.

Jahr 1407. Liebfrauenkirche in Heiligenstadt. 8 Ctr. 1424: Durgelbeck bei Peine, 10—12 Ctr. Ton *a*. An dieser Glocke steht eine von der Rechten zur Linken fortlaufende Inschrift.

Jahr 1425. St. Aegidii-Kirche in Heiligenstadt 25 Ctr. Wenig unter *a*, niedrige Haube. In schlanken Minuskeln: 1. Kreis: ⁘ *Anno dm. m. cccc. xxv. circa festum sti egidii hoc opus est completum* ◦ *et vocatvr osanna* ⁘ 2. Kreis: ⁘ *sce devs* ◦ *sce fortis* ◦ *sce et immortalis miserere nobis.* 8 ◦ ◦ ◦ *O rex glorie xpe veni cum pace.*

[1]) Vgl. H. Otte, a. a. O. S. 80, Z. 3, welche Stelle hiernach etwas zu modificiren wäre.

[2]) Dieses missrathene Wort, an welchem die beiden ersten Buchstaben fehlen, resp. ganz unleserlich sind, hat nur dann einen Sinn, wenn man es für *fusum* nimmt.

[3]) Vgl. Otte, S. 80, Z. 3 wie oben.

3. Kreis: *s marcus s matheus s lucas s iohes.* Diese Glocke scheint aus derselben Werkstätte, wie die oben genannte 14 Ctr. schwere Göttinger Schlagglocke vom Jahre 1389 hervorgegangen zu sein.[1]

Jahr 1442. Wrisbergholzen bei Hildesheim, 12 Ctr., wenig unter *c*. *Ano dm m cccc xln o rex glorie veni cum pace maria.* Dahinter ein kleines Marienbildchen. Mehrere grössere und kleinere, zum Theil schön ausgegossene Bildchen.

Jahr 1443. Klosterkirche in Duderstadt, 4 Ctr. *ihesus maria osanna.*

1445. Nordheim, 80 Ctr., mit dem Tone halb *d*, halb *des*. — In 9½ Centimeter grossen Minuskeln: ✠ *anno* † *dm* † *m* † *cccc* † *xlv* † *defvctos* † *plago* † *vinos*[2]) † *voco* † *fvlgvra* † *frango* † Dahinter, um den Schriftkreis zu füllen, ein Bild des h. Georg mit dem Lindwurm. Unter der Schrift ein 12 Centimeter breiter, nicht gerade sauber gegossener Spitzbogenfries, in jedem Bogen Ritter Georg wie oben. Ueber dem Schlage in der Schweifung: † *borchert s van s stenhem. et. mathias. to. northem s fecervnt s* Hierüber sind drei sehr starke Carniesstäbe und über denselben a) auf der einen Seite in einer 35 Centimeter hohen und 14 Centimeter breiten gothisch stilisirten Nische, welche unten durch drei herzförmige Consolen abgeschlossen ist, das Bild Mariä mit dem Leichname Christi, 11 Centimeter hoch; b) auf der anderen Seite, bis zu dem Bogenfries hinaufreichend, ein Crucifix, dessen Corpus schön stilisirt und bei dem Formen in Wachs modellirt ist. Das Kreuz dagegen ist durch Graviren des Mantels hervorgebracht. Unter dem Kreuze stehen Maria und Johannes. Der Fuss des Kreuzes ist doppelherzförmig (zweifach unter einander gesetzt) gravirt.

1445. Neuendorf (auf dem preussischen Eichsfelde) bei Duderstadt, einige Ctr. schwer. *mareia is myn naem myn ghelvit ci gode bequaem m cccc xlv.*

1456. Würzburg, Peterskirche, 18 Ctr., mehr *fis*, als *f*. Siehe obige Vorbemerkung. Diese Glocke ist nach französischer Manier geformt; in schönen Minuskeln: *s gloria s in excelis s deo s et in terra s pax s hominibvs s bone s voluntatis s m cccc lvi.* Darunter beiderseits ein etwas undeutliches Crucifix.

1458. Breinum bei Hildesheim, 4¼ Ctr., inwendig unter *d*. Vgl. die Bemerkung oben. *facta anno m cccc lviii maria est nomen meum.*

1464. Hildesheim, Godehardikirche, 2½ Ctr., zersprungen und dieses Jahr von J. J. Radler neugegossen.

1464. Lamspringe, katholische Kirche, 14 Ctr. halb *a*, halb *ais*. † *anno dni • m • cccc • lxiiii • s • adrianus — s — dionisius • patroni • ihesus • maria • ridagus • fundator.*

1465. Kassel (in Kurhessen), Martinikirche, 38 Ctr., wenig über *f*; schöne Minuskeln und Majuskeln gemischt: † *Anno dm M cccc lxiiij Salvator mvdi salva nos oes.*[1]) *sca dei genitrix viro seper maria ora pro nobis.*

1468. Alfeld, 50 Ctr., *c*; in zwei Reihen von 6 und 7 Centimeter grossen, etwas unsaubern Minuskeln der Kirchenpatron (?) St. Nikolaus und ferner: *defvctos — plago* † *covoco tonitrua frago* (hier ein undeutliches Bildchen) *ast • melos • clago • dni* † *sollepnia* † *pago* (Bildchen) und noch vier unverständliche Worte, welche ich vielleicht auch mittheilen könnte, wenn ich einen besseren Papierabdruck in Händen hätte.

1470. Rottorf bei Helmstädt (Braunschweig), 12 Ctr., mehr *dis*, als *d*. *O rex Glorie criste* † *veni* † *cum* † *pace* † *anno* (oder *amen?*) *m cccc lxx.* Diese Minuskeln haben eine steife, plumpe Form. Am Borde finden sich auf einer Seite 5 Bractraten, kreuzweise gestellt; im langen Felde: einerseits ein Crucifix, 2¼ Zoll hoch, darunter die Schlange, andererseits ein Bildchen in einer 2¼ Zoll hohen Nische, Alles flach gravirt; unter der Schrift ein zwei Zoll breiter Bogenfries. Diese Glocke ist, was wohl seines Gleichen suchen möchte, durch die Platte, Haubenwölbung und den Hals bis fast zur Mitte ihrer Höhe zersprungen, wahrscheinlich bei einem Brande (im Jahre 1842), wo der obere Theil der Glocke weit mehr als der untere erhitzt gewesen sein mag und so das Bersten unvermeidlich war.[2]) Die Krone wird jetzt durch ein eisernes Band zusammenge-

1) Herr B. Zehe schreibt (a. a. O. S. 8), die Inschrift: *O rex glorie etc.* scheine auf den ältesten Glocken fast stereotyp gewesen zu sein; auf den Glocken des 14. Jahrhunderts finde sie sich nicht mehr. Allein in unseren Gegenden ist sie wahrscheinlich erst seit dem Jahre 1400 beliebt geworden. Ich fand nur Eine Glocke ohne Jahreszahl mit diesem Spruche und unter den datirten kann ich aus dem 15. Jahrhundert drei aufzählen: von 1425 (die oben beschriebene), 1442 und 1470, und aus dem 16. Jahrhundert vier: 1503, 1512, 1513 und 1524.

2) Statt *vivos*.

1) D. h. *oremus*.

2) Dass die Glocken auf solche und ähnliche Weise, was freilich selten vorkommt, wirklich zerspringen, davon habe ich mich vor ein paar Jahren in einer Glockengiesserei selbst überzeugt. Der Meister wollte an einer Glocke, auf welche einige Buchstaben verkehrt gesetzt waren, andere auflöthen. Als aber durch den Löthkolben und das flüssige Zinn die betreffende Stelle am Halse der Glocke erhitzt wurde, entstand ein Knall und die Glocke hatte durch Hals und Platte einen Riss bekommen, jedoch ohne dass sich dadurch ihr Ton verschlechtert hätte.

halten und der Ton der Glocke scheint nicht merklich gelitten zu haben.

1481. Hary bei Bockenem, 8 Ctr., c. In plumpen 5½ bis 6½ Centimeter grossen Minuskeln: ⊙ *Anno s dni s m s cccc s lxxxi s katerina s in hari s* An der Glocke ist das Bild eines Bischofs in der Schriftreihe zwischen *hari* und *Anno,* ferner das Bildniss der h. Katharina mit halbem Rade an ihrer Linken und einem sehr schönen, 10 Centimeter breiten Bogenfries in dessen Bogen sich sehr zierlich Epheu anlehnt.[1])

Aus dem Jahre 1481 besitzt ferner die St. Burcardi-Kirche in Würzburg eine sehr gute Glocke mit dem Tone mehr *e.* als *es.*

1483. Linden vor Hannover, 24 Ctr., halb *f,* halb *fis. Anno ∘ m ∘ cccc ∘ lxxxiii ∘ defectos plago vivos voco fulgura frago.* Unter der Schrift sieht man einen ausgezeichneten Bogenfries mit Ephen geziert, 5 Zoll tiefer auf der einen Seite der Glocke das Bild des h. Petrus, auf der anderen das des h. Paulus. Es ist gar nicht zu bezweifeln, dass diese Glocke aus derselben Giesserei, auch wohl von derselben Meisterhand stammt, wie die weiter obengenannten Glocken in Alfeld und Hary, desgleichen eine andere in Gr.-Lobke bei Hildesheim.

Aus dem Jahre 1484 fand ich zwei Glocken, die eine mit dem Datum 13. Mai, die andere vom 15. Mai, ganz bestimmt von einem und demselben Giesser, die eine auf Breitenberg, die andere in Brochthausen bei Duderstadt. Letztere trägt die Inschrift: *ob hoore sti † georg patroni fusu.* Sie ist mit einem Bogenfries und zwei Cureifixen geziert. Erstere hat eine undeutlichere Inschrift, welche ganz ausgeschrieben, also lauten würde: *hoc vas breidenbargeo oblatum, nomen ejus maria, quae clemens sit et propicia.*

1486. Mingerode bei Duderstadt, 6½ Ctr., wenig unter *h. santa maria ora pro nobis deum sanctus andreas patronus in minnigerode.*

1486. St. Stephani-Kirche in Würzburg, etwa 45 Ctr. ∘ *ave s maria s gracia* ○ (NB. in diesem Kreise ist ein Adler) *plena s dommvs* (statt *dominvs*) *s t cvm benedicta* ○ (hierin eine Rose) *tv s nmvlieribvs* (statt *inmvlieribvs*) *s et s benedictvs ∘ anno s* u. s. w. Unter dem Schriftkreise ein feiner schmaler Bogenfries.

1487. Allendorf a. d. Werra, Hospital-Kirche, ein Ctr., Platte schief, von der Krone ist ein Oehr abgebrochen. Am Halse: *S elisabeth ora p nobis ano m cccc lxxx*∧; im Mittelfelde findet sich der Name: *iohannes † rulape* (oder *riilapv??*), welcher etwa auf den Giesser zu beziehen ist.

Aus dem Jahre 1493 ist in Bodenburg (Hauptkirche) eine Glocke von 120 Pfd. mit dem Namen „*maria*".

1494. Rhumspringe bei Duderstadt. ⊙ *sanctu · bastianos † to † romecepringe hilf † got s maria w berat † ano* u. s. w. 2 Crucifixe von 2½ Zoll Höhe. Vgl. obige Bemerkung über den unreinen Guss.

1495. Hildesheim, Packhof, früher Georgen-Kirche, eine gute Seiger- oder Schlagglocke von 4 Ctrn. mit dem Namen „*marai*" (statt *maria*).

1496. Duderstadt, St. Servatii-Kirche, 65 Ctr.; der Bord ist stumpf und bei dem Ausgraben nach dem Gusse ausgebrochen. (Vgl. obige Vorbemerkung.) *anno domini m. cccc. lxxxx vi in die margherte* (*margarethä?*) *cather. hilf. gott. maria. berath. sanctus servaccius.* Das Wort „*cather*" könnte der Name des Giessers sein(?).

1497. Desingerode bei Duderstadt, 20 Ctr., etwas unter *a.* Vgl. die Bemerkung oben. *hilf ∘ got h. maria ⁏ beroth ∘ sanctvs ⁏ mavritius ⁏* Dahinter um den Schriftkreis zu füllen, ein zwei Zoll hohes Crucifix, wie das an der Glocke auf dem Breitenberge. Vor dem Crucifixe stehen drei, dahinten zwei Bractraten, dann folgt ein 2 Zoll hohes undeutliches Bildchen (Maria?). Im langen Felde ist zwischen zwei Bractraten etwas Metall erhaben, wo wahrscheinlich ein Bildchen gewesen, welches entweder beim Gusse nicht gehörig ausgeprägt oder hinterher abgesprengt ist. Am Borde finden sich drei Bractraten. NB. Diese und die vorhergehende, so wie die Glocke in Rhumspringe, sind augenscheinlich von Einem Meister, und zwischen diesen dreien und den beiden Glocken in Brochthausen und auf dem Breitenberge ist noch manche weitere Aehnlichkeit, jedoch nicht in dem Grade, dass man annehmen müsste, auch diese zwei seien von derselben Hand wie jene drei gefertigt, sondern etwa von Vater und Sohn; denn bei ziemlich gleicher äusseren Ausstattung sind diese zwei viel reiner gegossen.

Aus dem 16. Jahrhundert will ich hier nur diejenigen Glocken besprechen, welche gothische Inschrift tragen. Vielleicht werde ich ein anderes Mal Gelegenheit finden, meine gesammelten Notizen über die übrigen mitzutheilen. Der Anfang des 16. Jahrhunderts hat, wie anderswo, so auch in unseren Gegenden ganz vorzüglich gute Glocken aufzuweisen, welche gar nichts zu wünschen

1) Auch Nienburg a. d. Weser hat aus dem Jahre 1481 eine vermuthlich grosse Glocke besessen. Denn die interessante Inschrift an der jetzigen, an 55 Ctr. schweren Glocke besagt, dass sie 1481 zum ersten Male gegossen, dann 1682 zersprungen und 1686 wieder hergestellt, darauf am 10. Juli 1723 abermals geborsten und in demselben Jahre den 1. October aufs Neue gegossen sei von Johann Grove u. s. w.

übrig lassen. Ich muss dem Herrn B. Zehe völlig beipflichten, wenn er (a. a. O. S. 12) das Ende des 15. und die ersten Jahren des 16. Jahrhunderts als die Blüthezeit der Glockengiesserkunst bezeichnet. Für unsere Umgegend erstreckt sich diese Periode bis gegen das Jahr 1524. Aus den Jahren von 1500 bis dahin fand ich nur eine tadelhafte Glocke in Bönnien, fast alle zeichnen sich durch Gussreinheit und Tonfülle, so wie durch eine sehr harte, im Bruche weissschimmernde Metallmischung in hohen Grade aus. — Die bedeutendsten Glocken aus dieser Zeit sind auf dem Dome in Braunschweig. Die drei grössten, von etwa 100, 65 und 50 Ctrn., welche Blasius, Maria und Johannes heissen, und die Töne mehr *a*, als *ais*, wenig über *h*, und sehr wenig über *cis* in ganz vorzüglicher Kraftfülle haben, sind von dem weithin berühmten Gerhard von Campen 1502 gegossen. Ueber diesen hangen mehrere kleinere von Heinrich von Campen vom Jahre 1506. Sie alle tragen ausgezeichnet reine Minuskel-Inschrift. Eine kleine von H. von Campen 1506 gegossene ist 1700 von Arnold Greten (einem Giesser in Braunschweig) laut ihrer Inschrift auf Kosten des Canonicus Johann Döring, eines „*patritius Lüneburgensis*“ umgegossen, aber im Vergleich zu den übrigen sehr mangelhaft ausgefallen. [1])

1502. Steinlah bei Ringelheim, 1³/₄ Ctr., Ton *cis*. Die Inschrift, deren Buchstaben im Vergleiche zu der Glocke sehr gross sind und dieselbe Form haben, wie bei der nächstfolgenden Glocke, lautet: ☰ *ihes* † *maria* † *katerina* † *min* — *name* — Dahinter folgen mehrere undeutliche Buchstaben, welche ich für die Jahreszahl 1502 halte.

Aus dem Jahre 1503 besass die Kirche in Dungelbeck bei Peine eine ausgezeichnete, genau 1250 Zollpfund schwere Glocke, von Harmen Koster gegossen, welche im vorigen Jahre von J. J. Radler in Hildesheim mit grösster Kunstfertigkeit umgegossen ist. Die zersprungene Glocke, welche einen sehr reinen Ton gehabt und unübertrefflich sauber gegossen war, trug in 3—4 Centimeter grossen sehr zarten Minuskeln folgende Inschrift mit Datum: *anno ∘ dni ∘ m ∘ ccccciii s fea s tcia s p s mauricij s ego s vocor s maria o s rex glorie s criste s veni s cumpace* ✠ *herme s koster s me fecit.*

Von 1506 besitzt der Dom in Würzburg 1. eine Glocke von circa 70 Ctrn. ebenfalls mit Datum: *anno. dm. m. ccccc. vi. iv. vigilia. scti. kiliani. su. fusa* u. s. w. 2. eine kleinere (die dritte), von welcher die Inschrift bemerkt, dass sie 1501 umgegossen *(restaurata)* sei, mit einem nach damaliger Sitte gereimten Spruche: † *osanna vocor populos orare ephortor. ave maria ait angelus gracia plena.*

1508. An der ausgezeichneten Glocke in Haimar, 3 Stunden von Hildesheim, mit 36 Ctrn. Gewicht und dem Tone halb *e*, halb *f*, hat der Giesser H. Koster Latein und Plattdeutsch zu reimen gesucht [1]): *anno dni m cccccviii dar bi ghoedt harmen koster my vocor maria.*

1511. Helmstädt (Braunschweig), St. Ludgeri-Kirche, 120 Pfund, von Hinrich Monte gegossen, mit den plattdeutschen Worten: *maria hette yk*, und beiderseits mit einem Bildchen, Maria mit dem Kinde in sehr zarter Haltung.

(Schluss folgt.)

A. Dürer's Einfluss auf die Kunstgewerbe.

Zur Feier der Erinnerung an die in Nürnberg vor 400 Jahren erfolgte Geburt des grossen A. Dürer veranstaltete der Gewerbe-Verein am Abend des 22. Mai in seinem festlich geschmückten Saale eine ausserordentliche öffentliche Sitzung, in welcher Professor R. Bergau von der Nürnberger Kunstschule eine Festrede über „A. Dürer's Einfluss auf die Kunstgewerbe“ hielt. Der Vortragende schilderte darin zuerst die innige Verschmelzung von Kunst und Gewerbe im Mittelalter und die hohe Vollendung der letzteren in Nürnberg. Sodann besprach er kurz Dürer's Lehrjahre als Handwerker (Goldschmied und Maler), seine Ausbildung zum vollendeten Künstler und wies seinen weitgehenden Einfluss auf das ganze künstlerische Schaffen seiner Zeit im Allgemeinen, besonders durch Verbreitung des aus Italien

1) Ueber die Familie der Won de Campis vgl. Joh. Heinr. Zedler's grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste (welches in Halle und Leipzig um 1730 herausgegeben ist) Bd. V, S. 463 und 464 die zwei Artikel: Campen (Stadt) und Campen (Familie), ferner noch den Artikel: Yvo, Wouw (Dorf), Wower und Ivo. Hiernach scheinen alle diese Geschlechter nahe mit einander verwandt, wenn nicht identisch zu sein. Da nun die altadlige Familie Yvo in den Niederlanden, in Westfalen und bei Wolfenbüttel Besitzungen hatte; da ferner die uralte adlige Familie de Campis von dem Schlosse gleichen Namens, zwei Meilen von Braunschweig gelegen, stammte: so bleibt es immerhin zweifelhaft, welches Campen in der Inschrift der Erfurter grossen Domglocke gemeint sei, ob dieses Schloss, welches 1706 an den Herzog von Wolfenbüttel abgetreten worden, oder aber die in der Provinz Ober-Yssel gelegene Stadt Campen, welche 1494 eine Freistadt geworden war. Mit der Annahme des Herrn B. Zehe (a. a. O. S. 10 und 16) kann ich mich nicht ohne Weiteres einverstanden erklären, sondern eher würde ich mich für Campen im Braunschweigischen entscheiden.

1) Vgl. Zehe, a. a. O. S. 8.

herübergekommenen neuen Geistes, nach. Im zweiten Theile bezeichnete der Redner speciel, welchen Einfluss Dürer auf die Kunstgewerbe seiner Zeit, theils durch eigene Arbeiten auf diesem Gebiet, theils durch Entwürfe für kunstgewerbliche Gegenstände aller Art, besonders für Gold- und Silberarbeiten und Waffen, aber auch zu Grabplatten, Kronleuchtern, Brunnen, Tafelaufsätzen, zum Schmuck der Bücher, für Architekturtheile u. s. w. ausgeübt. Zeichnungen dieser Art sind noch zahlreich vorhanden. Er machte auch auf die auf Dürer's Kunstblättern zahlreich vorkommenden, stets mit vollkommenstem Verständniss durchgebildeten kunstgewerblichen Gegenstände aufmerksam und wies auf die zum Theil ohne sein Wissen, oft auch in betrügerischer Absicht, nach seinen Zeichnungen und Kupferstichen gefertigten Kunstarbeiten hin. Dürer's Schüler und Nachfolger arbeiteten, jeder nach dem Maass seiner Kräfte, in seinem Geiste fort. Durch das Zusammenwirken von Dürer's Kunstanschauung, seiner unerschöpflichen Productionskraft und seinem Einfluss auf seine Mitbürger mit vielen anderen günstigen Umständen entstand in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts jene Blüthe des nürnberger Kunstgewerbes, welche mit den hohen Ruhm dieser Stadt begründet hat. Die nürnberger Waaren waren damals die besten, welche gefertigt wurden. Sie sind über die ganze Welt verbreitet. Seit dem Ende des 16. Jahrhunderts verfielen Kunst und Gewerbe in Nürnberg. Die Stadt verarmte in Folge des stockenden Handels und der Lasten, welche ihr der dreissigjährige Krieg auferlegte, und sank schliesslich so tief, dass der Ausdruck „Nürnberger Arbeit" noch heute als Schimpfwort gilt. In einem dritten Theile besprach der Redner die Anstrengungen, welche Nürnberg in den letzten Jahrzehenden gemacht, um seine Industrie wieder zu dem hohen Stande alter Zeit zu heben, ohne bis jetzt allseitig zum entsprechenden Resultat gekommen zu sein. Als einzigen Weg, die Producte wieder zu dem früheren Ansehen zu bringen, bezeichnet der Redner die innige Verschmelzung von Kunst und Gewerbe und als die Mittel zur Erreichung dieses Ziels empfahl er, neben sorgfältigster technischer Durchbildung, ein auf vernünftiges Studium der besten Werke aus alter Zeit basirtes Arbeiten im Sinn und Geist der alten Meister, jedoch mit steter Rücksicht auf die Bedürfnisse und Forderungen unserer Zeit. Um Producenten und Käufer gleichzeitig zu bilden, dienen Schulen, in welchen der Unterricht mit besonderer Rücksicht auf die Lehren der Tektonik ertheilt wird, und Gewerbe-Museen, als Sammlungen mustergültiger Werke aus alter Zeit in systematischer Zusammenstellung nach den Principien der Tektonik. Redner wies auch darauf hin, dass die für Schulen und Museen verausgabten Summen mit guten Zinsen zurückgegeben würden, sobald unsere Industrie es dahin gebracht, dass ihre Producte die besten sind, welche überhaupt gefertigt werden, so dass wir nicht nur nicht mehr nöthig haben, vom Auslande zu kaufen, sondern dass das Ausland von uns zu kaufen kommt. Auch zu solchen rein praktischen Resultaten führt ein eingehendes Studium der Werke A. Dürer's, des Vaters der neueren deutschen Kunst und Kunst-Industrie.

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Düsseldorf. Wir berichteten von dem grossen Riss, der das einzig hier gebliebene Bild unserer früheren, nach München überführten Galerie, die „Himmelfahrt Mariä" von Rubens, so stark beschädigt habe, dass man an einer Wiederherstellung verzweifeln müsse. Merkwürdiger Weise hat sich nun im Laufe der Zeit die gesprungene Holzplatte wieder so zusammengezogen, dass jener Riss, welcher die Künstlerwelt in Aufregung versetzte, da er gerade durch den herrlichen Kopf der Madonna lief, kaum noch sichtbar ist. Bekanntlich war der Sprung dadurch entstanden, dass der Saal, worin das Gemälde hängt, einige Monate als Atelier benutzt und stark geheizt wurde, und es scheint nun, dass die wieder eingetretene gleichmässig kalte Temperatur die vortheilhafte Wirkung hervorgebracht hat, den für unersetzlich gehaltenen Schaden zu heilen, wozu die strenge Winterluft vielleicht auch beigetragen haben mag. Jedenfalls dürfen wir uns glücklich schätzen, auf diese Weise das Kunstwerk in seinen früheren Zustand wieder hergestellt zu sehen, hoffen aber auch, dass sich das Curatorium der Königlichen Kunst-Akademie diese Warnung zur Lehre dienen lasse und Alles vermeide, was zur Erneuerung solcher Unfälle führen könnte, da dieselben nicht immer so günstig ablaufen möchten.

Marburg. Das alte Schloss in Marburg an der Lahn ist dazu bestimmt, das kurhessische Staatsarchiv in sich aufzunehmen. Die Wohnstätte Philipp's des Grossmüthigen, der Schauplatz des berühmten Religionsgesprächs v. J. 1529 zwischen Luther und Zwingli, war unter den letzten Kurfürsten in eine Straf-Anstalt verwandelt worden. Die neueste würdige Herstellung ist unter Leitung des Landbaumeisters Regenbogen erfolgt. Bei der Restaurationsarbeit machte man interessante Entdeckungen nicht nur an Wandgemälden und Inschriften, sondern auf der Rückseite auch an prachtvoll gegliederten gothischen Fenstern, von deren Dasein man bei ihrer vollständigen Vermauerung keine Ahnung gehabt hatte. Die Kapelle und der Rittersaal des Schlosses sollen nächstdem im ursprünglichen Stil hergerichtet werden durch den Architekten Schäfer in Kassel.

Goslar. Ueber das Kaiserhaus zu Goslar gibt der Reichs-Anzeiger folgende historische Notizen: Nachdem Heinrich II. zu Goslar eine kaiserliche Villa gegründet und dieselbe gleich seinem Nachfolger Konrad II. zum öfteren Aufenthalt benutzt hatte, erbaute Kaiser Heinrich III. gegen Mitte des 11. Jahrhunderts in der Nähe des Domes zu Goslar, auf einem ausgezeichneten, erhabenen Puncte der Stadt einen grossartigen Reichspalast, dessen Haupttheil, nach manchen Beschädigungen, Wiederherstellungen und Ergänzungen bis auf den heutigen Tag erhalten geblieben und von jeher das „Kaiserhaus" genannt ist. Das neue Gebäude diente Heinrich III. bei seiner oftmaligen längeren Anwesenheit zu Goslar zur Wohnung und zur Abhaltung der Reichstage. Es ward ihm daselbst gegen Weihnachten 1050 ein Sohn, der nachmalige Kaiser Heinrich IV., geboren, auf den schon um Weihnachten 1054 bei einer im Palast Statt gehabten Reichsversammlung die Wahl zum demnächstigen Nachfolger fiel. Im Frühjahr 1065 erlitt das Gebäude durch Brand eine Beschädigung, die eine baldige Beseitigung gefunden haben muss, da Heinrich IV. schon im selben Jahre das Weihnachtsfest in den wiederhergestellten Räumen feierte. Heinrich IV. verweilte sehr häufig und lange in seiner Geburts- und Lieblingsstadt Goslar. In dem kaiserlichen Palaste traten zu jener Zeit, so namentlich in den Jahren 1062 und 1073, die Fürsten und Bischöfe in grosser Anzahl zu den Reichstagen zusammen. Heinrich V. wohnte ebenfalls öfter zu Goslar und wurde in dem dortigen Reichspalaste im Jahre 1107 während der Nacht durch einen Blitzstrahl getroffen, der ihn am rechten Fusse verletzte und das Reichsschwert so wie den Reichsschild beschädigte. Auch dieser Kaiser berief mehrere Reichs-Versammlungen nach Goslar, die in der glänzendsten Weise dort tagten. Im Jahre 1132 stürzte der Reichspalast theilweise ein. Es wurde indessen bald eine gründliche Wiederherstellung vorgenommen und Kaiser Lothar hielt schon im Jahre 1134 wieder einen Reichstag in dem Gebäude ab, wohnte auch längere Zeit in demselben. Auf einem anderen Reichstage daselbst im Jahro 1138 oder 1139 sprach Kaiser Konrad III. dem Herzoge Heinrich dem Stolzen den Besitz der Herzogthümer Baiern und Sachsen ab.

Kaiser Friedrich I. Barbarossa erkannte in dem Goslar'schen Palaste im Jahre 1154 dem Herzoge Heinrich dem Löwen das Herzogthum Baiern wieder zu und überliess ihm bei einer späteren Reichs-Versammlung daselbst im Jahre 1157 die Harzforsten als Erblehen. Im Jahre 1188 war Friedrich I. abermals zu Goslar anwesend. Philipp von Schwaben nahm einen längeren Aufenthalt zu Goslar und verliess im Jahre 1200 den dortigen Reichspalast. Der Kaiser Otto IV. erschien im Jahre 1209 zu einer Reichs-Versammlung daselbst. Friedrich II. hielt dort im Jahre 1218 oder 1219 einen Reichstag ab und versöhnte sich mit Heinrich dem Langen, Herzog zu Celle und Pfalzgraf am Rhein. Wilhelm von Holland weilte noch im Jahre 1253 im Reichspalaste zu Goslar. Nach ihm hat kein Deutscher Kaiser mehr den gedachten Palast betreten, und auch Reichs-Versammlungen wurden später in demselben nicht wieder abgehalten. Im Jahre 1289 verursachte abermals ein Brand eine grosse Beschädigung des Gebäudes. Unter Rudolph von Habsburg oder Adolph von Nassau kam das Gebäude, wenigstens der den Reichssaal enthaltende Theil, wieder in einen brauchbaren Stand. Nachdem die Stadt Goslar die Rechte der Reichsvogtei erworben hatte, fiel ihr im Jahre 1415 der Reichspalast zu, der seit jener Zeit während einer langen Reihe von Jahren hauptsächlich als Gerichtshaus benutzt wurde. Das jetzt noch vorhandene Kaiserhaus ist der hauptsächlichste, und zwar der den Reichssaal enthaltende Theil des mehr besprochenen alten Palastes. Das Gebäude zeigt den romanischen Stil in einer grossartigen Architektur. In seinem Innern sind an dem alten Gemäuer überall die Spuren des bedeutenden Brandes von 1289 sichtbar. Nach einer im Jahre 1810 gefertigten Zeichnung der Façade des Kaiserhauses sind die sämmtlichen grossartigen Arcaden derselben zu jener Zeit noch vorhanden gewesen. Im Frühjahr 1866 kaufte die Regierung das Kaiserhaus und seine Zubehörungen zum Zwecke einer gründlichen Restauration, zu welcher die Stadt die Mittel nicht besass, an und liess im Herbste 1867 die Herstellungs-Arbeiten beginnen.

Dresden. Die Holbein-Ausstellung in Dresden verspricht nach den bereits eingegangenen Anmeldungen eben so reichhaltig wie interessant zu werden. Neben der Vergleichung der beiden „Madonnen mit der Familie Meyer" aus Dresden und Darmstadt, welche das Hauptinteresse der Ausstellung bilden wird, werden namentlich die von der Königin von England zugesagten sechs kostbaren Portraits der Windsor- und Hamptons-Court-Sammlung (Sir Henry Guildford, Duke of Norfolk, Hans von Antwerpen, Derich Born, Reskymer und die sogenannten „Aeltern Holbein's", ein Bürger mit seiner Frau von H. Holbein dem Vater) eine Zierde der Ausstellung sein. Von den öffentlichen Sammlungen Deutschlands haben Berlin, Braunschweig, Karlsruhe, Leipzig, Prag und Weimar ihre Holbein-Gemälde und Zeichnungen bereits zugesagt und weitere Bewilligungen stehen in Aussicht.

Oldenburg. Der Katalog der grossherzoglichen Gemäldegalerie zu Oldenburg ist jüngst in dritter vervollständigter Auflage erschienen und lenkt von Neuem die Aufmerksamkeit auf die zwar kleine, aber eine Anzahl sehr werthvoller Schöpfungen, namentlich der niederländischen Schule, enthaltende Sammlung. Die von dem Galerie-Director von Alten besorgte Arbeit ist nach Inhalt und Anordnung eine musterhafte. Die Einleitung gibt eine vollständige, von Actenstücken begleitete Geschichte der Galerie, deren Grundstock die 1804 vom Herzog Peter von Holstein-Oldenburg angekaufte Gemäldesammlung des Malers H. W. Tischbein bildet. Das Verzeichniss dieser Sammlung, welches der Verf. vollständig abdruckt, ist namentlich interessant wegen der Aenderungen, die bezüglich der Autorschaft einzelner Bilder zwischen sonst und jetzt eingetreten sind. Die Tischbein'sche Sammlung umfasste im Ganzen 85 Gemälde, zu denen im Laufe der Zeit bis 1870 über 200 neu hinzugekommen sind. Das nach Schulen geordnete Verzeichniss der Bilder, dem ein alphabetisches Namensregister folgt, zeugt von grosser Sorgfalt in Abfassung der historischen Notizen, die den Künstlernamen beigefügt sind. Eine willkommene Zugabe bilden die vier Tafeln mit Monogrammen, Wappen und Inschriften, die sich auf einzelnen Gemälden finden; sehr zweckmässig und nachahmungswerth ist auch der breite Papierrand, welcher zu gelegentlichen Notizen vollauf Raum gewährt. Bei der Bestimmung der Meister hat der Verf. neben dem eigenen auch die Urtheile Waagen's und Mündler's zu Rathe gezogen und die Bestimmungen des ersteren überall durch ein beigefügtes „W" gekennzeichnet.

Lübeck. Concurrenz für einen öffentlichen Marktbrunnen zu Lübeck. Der erfreuliche Erfolg des Preisausschreibens, die Einsendung so vieler hervorragenden Arbeiten und die mächtige Anregung, welche die Ausstellung derselben dem Lübecker Publicum gewährte, haben zu einem Entschlusse geführt, wie er so leicht noch nicht dagewesen sein dürfte, wie er jedoch dem Kunstsinne Lübecks zur höchsten Ehre gereicht. Man will so viele gute Arbeiten nicht umsonst geschehen sein lassen und hat sich daher entschlossen, nicht allein den mit dem ersten Preise gekrönten Entwurf von Hugo Schneider in Aachen, sondern noch zwei andere Entwürfe, denjenigen von Franz Schmitz in Köln und denjenigen des Baumeisters Hubert Stier in Berlin (der letzte mit dem Motto „Kaiserquelle" bezeichnet) zur Ausführung zu bringen, so dass Lübeck dieser Concurrenz nicht einen, sondern drei monumentale Brunnen als Zierde von dreien seiner Plätze zu verdanken haben wird. Da bei dieser Gelegenheit der Autor des Entwurfes „Kaiserquelle" bekannt geworden ist, so nehmen wir, auf verschiedenfach ausgesprochenen Wunsch, Veranlassung, auch die Verfasser der Entwürfe „Concordia" und „St. Georg", von denen der letzte mit dem Schmitz'schen Entwurfe um den zweiten Preis gerungen haben soll, zu nennen. Es sind die Architekten Oscar Spetzler zu Altona und Ferdinand Luthmer zu Berlin.

Nürnberg. Wir haben — schreibt im Mai der Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit — in der letzten Mittheilung angedeutet, dass das Germanische Museum zum Dürerfeste eine Ausstellung zu veranstalten beabsichtige. Unsere Erwartung, dass wir manchen Beitrag dazu erhalten würden, ist in Erfüllung gegangen. Zu den Dürer'schen Kupferstichen und Holzschnitten des Germanischen Museums ist uns die hiesige städtische Sammlung und eine Anzahl Blätter aus jener des Herrn Cornill d'Orville, des ältesten und begeistertsten Dürersammlers — er begann schon 1812 zu sammeln — zur Verfügung überlassen worden, so dass eine fast absolut vollständige Ausstellung in schönen Abdrücken wird zu Stande kommen. Von Handzeichnungen ist es uns gelungen, mehrere Hundert Photographieen, so wie eine Anzahl Originale aufzutreiben. Se. Kgl. Hoheit der Fürst K. A. von Hohenzollern, Herr Cornill d'Orville, Herr Fr. v. Quast, der hiesige Magistrat, die Sammlung der kgl. Universität in Erlangen u. A. haben Beiträge zugesagt. An Gemälden des Meisters wird es möglich sein, die hier befindlichen zu vereinigen, in deren Mitte das kostbare Portrait des Hieronymus Holzschuher. Wie sich die Dürer-Ausstellung auf diese Weise zu einer recht würdigen gestaltet, so erhält sie auch noch eine zweite glänzende Seite. Im Interesse der hieher kommenden Gäste haben nämlich hiesige Private, welche interessante und kostbare Gegenstände, insbesondere Goldschmiedearbeiten, aus früherer Zeit besitzen, sich bereit erklärt, solche gemeinsam im Museum auszustellen. In der Mitte werden der kostbare Tafelaufsatz des Wenzel Jamnitzer — der Familie Merkel gehörig — und vier grosse Pocale eines Ungenannten prangen; um sie herum an 60 grössere Pocale aus dem 16. und 17. Jahrhundert, so dass wohl kaum die Goldschmiedekunst jener Zeit bei irgend einer Ausstellung so glänzend vertreten gewesen, als sie es hier sein wird.

Für das Germanische Museum aber wird das Dürerfest noch eine grosse, dauernde Bedeutung erhalten, indem jenes Dürer'sche Portrait des Hieronymus Holzschuher nicht nur für die Zeit der Ausstellung in demselben glänzen wird, sondern nach Beschluss der Glieder der Freiherrlich von Holzschuher'schen Familie, deren gemeinsames Eigenthum es ist, auch für die Folge dauernd hier aufgestellt bleiben soll, um es der Wissenschaft und der Besichtigung des Publicums zugänglicher zu machen, als dies naturgemäss in Privathänden geschehen konnte. Eben so hat diese Familie unter Vorbehalt des Eigenthumsrechtes das werthvolle Familien-Archiv, eine Reihe wichtiger Manuscripte, so wie eine Anzahl kunst- und culturgeschichtlich interessanter Gegenstände dem Museum zur Aufbewahrung übergeben. Schon früher hatten wir einer ähnlichen Förderung von Seiten dieser Familie dankbar zu erwähnen, deren Mitglieder heute noch, wie vor 400 Jahren, kunstsinnig sind und mit diesem Kunstsinne auch ein so lebhaftes Gefühl für die Bedeutung der historischen und kunstgeschichtlichen Studien verbinden, dass sie wegen der eben erwähnten Stiftung zu den grössten Förderern unserer Anstalt gezählt werden dürfen. Mit grossem Dank bringen wir das nachahmenswerthe Beispiel von Kunstsinn und Patriotismus zur öffentlichen Kenntniss, ein Beispiel, dessen ganze Tragweite erst klar wird, wenn man erwägt, dass für das Dürer'sche Gemälde allein den Besitzern schon viele Tausende geboten waren, die sie jedoch nicht angenommen haben, um den Besitz des Bildes der Stadt Nürnberg und dessen Eigenthum der Familie zu wahren.

Die Sammlung unserer Grabmalabgüsse im Kreuzgange hat inzwischen auch neue Fortschritte gemacht. Die Mehrzahl der in jüngster Chronik erwähnten, geschenkweise zugesagten Abgüsse ist eingetroffen und nebst einigen auf Kosten des Museums gefertigten bereits aufgestellt werden. Auch auf das Geschenk des Bildhauers Küsthardt in Hildesheim haben wir unsere Freunde aufmerksam zu machen.

In der Aufstellung unserer Sammlungen ist eine Aenderung eingetreten, indem für Gegenstände, die noch gar nicht, oder nur mangelhaft untergebracht waren, drei Localitäten in Gebrauch genommen worden sind, die seither anderen Zwecken gedient haben.

Auch eine financielle Förderung haben wir wieder zu melden, dass nämlich auch in diesem Jahr die Landräthe mehrerer baierischer Kreise dem Museum Unterstützungen gewährt haben, und zwar der Landrath von Oberbaiern 200 Fl., der von Oberfranken 50 Fl., der von Oberpfalz 50 Fl.

Leider hat der Tod abermals in den engeren Kreis der um das Museum durch ihre Thätigkeit verdienter Männer — Mitglieder unserer Ausschüsse — eingegriffen, und wir haben den Hingang des kgl. qu. Bezirksgerichts-Directors K. Rehm dahier, eines Mitgliedes unseres Verwaltungs-Ausschusses, der auch dem Local-Ausschusse angehörte, schmerzlich zu beklagen, eines Mannes, dessen Eifer und Gewissenhaftigkeit, so wie gediegene Kenntnisse, besonders in juristischen Fragen, dem Museum so vielseitige Dienste geleistet haben, dass wir ihn dankbar in die Chronik dieser National-Anstalt einzeichnen. Auch der schon im vorigen Monate erfolgte Tod eines Mitgliedes unseres Gelehrten-Ausschusses, des Directors Albrecht zu Oehringen, wird uns jetzt verspätet gemeldet.

Strassburg. Ueber der Pyramide des strassburger Münsters erhebt sich jetzt wieder, wie früher, gerade aufsteigend das Kreuz, welches am Nachmittage des 15. September 1870, durch eine Bombe an seiner Basis getroffen, sich umsenkte und

nur durch die Drähte des Blitzableiters vor dem Niedersturze bewahrt wurde. Der Münster-Architekt, Herr Klotz, beschreibt in einem dem Druck überlieferten Berichte an den Maire die technischen Vorkehrungen, mittels welcher man die Reparatur vornahm und zu glücklichem Ende führte. Wenige Tage nach der Einnahme der Stadt, den 3. Oct., wurde mit dem gefahrvollen Werke begonnen und bis in die Mitte Januars fortgefahren. Den 21. Januar konnte das kecke Gerüst wieder abgetragen werden. Das Ganze wurde mit der geringen Summe von 4200 Frs. bestritten.

Wien. Der katholische Künstlerkreis in Wien, welcher sich die Aufgabe stellte, alle Arten von kirchlichen Kunstgegenständen zur Ausführung zu bringen, empfiehlt sich einem hochwürdigen Clerus und glaubt, dem Gebrauche folgend, nur eine kurze Uebersicht der bei demselben ausgeführten Aufträge geben zu dürfen. Es wurden nämlich von den Mitgliedern desselben seit einer nicht langen Reihe von Jahren folgende Arbeiten geliefert:

99 grosse Altargemälde, worunter sehr figurenreiche Bilder.

278 kleinere Altarbilder.

97 Kreuzwege (à 14 Bilder, zusammen 1358 Bilder).

52 Wandgemälde, meistens *al fresco*, darunter zwei vollständig reich ausgeschmückte Kapellen und vier grosse Kuppel- und Deckengemälde sammt der nöthigen ornamentalen Architekturmalerei.

3 Altäre.

1 Kanzel.

Ueberdiess wurde noch eine grosse Anzahl Staffeleibilder, viele Miniaturen, Entwürfe und Skizzen besorgt, so wie auch die Restauration alter Bilder übernommen.

Eine solche Thätigkeit dürfte am besten beweisen, dass der Verein sich das Vertrauen des Publicums zu erhalten wusste, indem er auch die Preise nach Möglichkeit den Kräften der bestellenden Partei anzupassen suchte.

Derselbe wird auch in Zukunft bemüht sein, das Beste zur wirklich schönen und würdigen Ausschmückung der Kirchen zu leisten.

Wien. In einem Vortrage des Dombaumeisters Oberbaurathes Schmidt über den Ausbau der Stephanskirche in Wien scheint uns besonders der Schluss, der in sachkundiger Weise auf die für die Zukunft zu erreichenden Ziele weist, beachtenswerth. Derselbe sagt: Erst mit dem Auftreten meines letzten Vorgängers, des verewigten Dombaumeisters Ernst, beginnt die Periode einer Restauration, die in jeder Beziehung sachgemäss und gerechtfertigt erscheint. Man hat damals endlich vollständig gebrochen mit dem System des Vertuschens, Verstreichens und Verkleisterns, und hat sich bestrebt, der Sache auf den Grund zu gehen, das Uebel an der Wurzel zu fassen und zu heilen. Gleichzeitig wurde auch ein anderes Princip zur Geltung gebracht, welches in seiner weiteren Ausdehnung von hoher Bedeutung war: man hörte nämlich auf, die Restauration nur so aufzufassen, dass dasjenige, was schon besteht nothdürftig erhalten wird, sondern auch in dem erweiterten Sinne, dass der Grundgedanke des Baues als solcher restaurirt, ergänzt und vollendet werden soll. Diesen richtigen Anschauungen und Principien verdanken die schönen Giebel ihre Entstehung, dieser Auffassung verdanken die Restaurationen am Presbyterium und theilweise an der Westfaçade ihre Durchbildung und Vollendung.

Man war eben im Begriffe, mit der Restauration des ausserordentlich beschädigten Halbthurmes zu beginnen, als in Folge von Elementar-Ereignissen die Thurmspitze am hohen Thurme sich als höchst gefahrdrohend erwies. Es wurde hierüber eine Commission niedergesetzt, der auch ich anzugehören die Ehre hatte, und da ergab sich denn in der That bei näherer Untersuchung ein Zustand, dass jeder, der das Auge nicht absichtlich verschliessen wollte, sagen musste, dass höchste Gefahr im Verzuge sei und die Thurmspitze unter allen Umständen beseitig werden müsse. Der Erfolg hat auch gelehrt, dass der damalige Ausspruch gerechtfertigt war, denn man kann beinahe sagen, dass die Thurmspitze, ungerechnet die eisernen Bestandtheile, in Körben hätte heruntergetragen werden können. Die einzelnen Elemente waren nur durch eiserne Klammern und — ich möchte sagen — durch die Gewohnheit zusammengehalten. Von einem geregelten Steinverbande als der Grundbedingung der Stabilität war hier keine Rede mehr, und wenn die Glocke geläutet wurde, machte der Thurm nicht etwa nach einer oder der anderen Seite Schwankungen, sondern er drehte sich vollständig. Bekanntlich sind die durchbrochenen gothischen Thurmhelme meist nach dem Systeme construirt, dass an den Ecken Steinsparren in die Höhe steigen, zwischen welchen die Durchbrechungen als Tafeln eingeführt sind. Nach diesem System sind viele gothische Thürme, namentlich der Thurm in Freiburg, construirt, und dieses Princip ist ganz dienlich, wenn das Material gut und die Neigung des Thurmes ziemlich stark ist. Dieses System nun war auch hier zur Anwendung gebracht worden, ohne zu berücksichtigen, dass die ungewöhnliche Schlankheit dieser Spitze einen regelmässigen Quaderverband unbedingt erforderte.

Die somit nothwendig gewordene Reconstruction der ganzen Thurmspitze absorbirte alle vorhandenen Baumittel, und so kam es, dass die begonnene Restauration des Halbthurmes liegen bleiben musste. Meinem Vorgänger, Architekten Ernst sen., war es nur vergönnt, den Bau bis zu einer Höhe von sechs Klaftern wieder aufzuführen, als er nach kurzem Leiden plötzlich starb, wonach mir die Aufgabe, die Thurmspitze zu vollenden und die weitere Restauration einzuleiten, zufiel. Hierüber habe ich nur wenig zu sagen, da das Folgende vor aller Augen vor sich gegangen ist, und ich erlaube mir nur kurz daranf hinzuweisen, dass bei dem Aufbau der Thurmspitze auf die oben besprochene Elasticität wesentlich Rücksicht genommen wurde.

Bewirkt wurde diese Elasticität in erster Linie durch Einführung eines regelrechten horizontalen Quaderverbandes, wodurch die Spitze mehr die Eigenschaft einer verjüngten, aus Quadern construirten Säule erhielt.

Sodann wurde die unnatürliche innige Verbindung der sogenannten Helmstange mit dem Steinwerke, die zur Festigung der Kreuzrose dient, aufgehoben und derselben in so weit freier Spielraum gegeben, dass sie diese ihre Function bestens erfüllt, ohne auf das Steinwerk der Spitze durch Oxydation etc. einen nachtheiligen Einfluss üben zu können.

Am Fusse der Helmstange ist ausserdem ein schweres Gewicht angebracht, welches mit dazu dient, die äusserste Spitze über der Kreuzrose niederzuhalten und somit zu festigen, ohne dass die Elasticität der ganzen Spitze dadurch irgend gehemmt wäre.

Nach Vollendung der Thurmspitze wurde es fraglich, ob nicht jetzt die schon in Aussicht genommene Restauration des Halbthurmes thatsächlich begonnen werden solle.

In Erwägung aller Umstände musste ich mich jedoch dafür entscheiden, die Restauration des hohen Thurmes bis zum Sockel herab vor allem Anderen vorzunehmen, und im Verlaufe der Arbeit stellte sich auch das Zweckentsprechende dieses Vorganges heraus. So ergab die Beseitigung der unseligen Thurmwächterwohnung, dass gerade diese der Heerd der grössten Gefahren war, dass gerade dort der Brand und der Unverstand der Menschen am meisten gewüthet hatte. Es musste das Innere des Thurmes durch die ganze Höhe des ehemaligen Glockenhauses einer energischen Restauration unterzogen werden.

Dieses Glockenhaus umfasst den ganzen Raum vom Fusse der grossen oberen Giebel bis unter die Galerie am Fusse des Helmes.

Ursprünglich war gar kein Gewölbe in diesem Raum angebracht, woraus auch die verheerende Wirkung des Feuers, welches den dort aufgestellten Glockenstuhl zerstörte, erklärlich wird.

Die auf solche Weise in den Gang gesetzte Restauration des hohen Thurmes liess sich nicht mehr unterbrechen, und um die Kräfte nicht zu zersplittern, mussten auch die Arbeiten auf diesen einen Punct möglichst concentrirt werden.

Während so im Aeusseren des Baues wichtige Restaurationsarbeiten vor sich gingen, waren auch im Innern des Baues, und zwar in den beiden Seitenchören, Herstellungsarbeiten nothwendig geworden.

Mein Vorgänger begann und vollendete die Restauration des Zwölftodtenchores so wie des Frauenchores, welch letztere jedoch erst von mir vollendet wurde.

Man hat vielfach Zweifel gehegt, ob diese innere Restauration nothwendig und angemessen, namentlich ob sie sachgemäss sei. Ich muss hier constatiren, dass ich als Fachmann sie unbedingt auch vorgenommen hätte unter den damaligen Verhältnissen.

Diese Restauration war eine bittere technische Nothwendigkeit, und es ist sehr fraglich, ob nicht sonst in dem südlichen Seitenschiffe eine Katastrophe eingetreten wäre. Es kommt hier nämlich ein ganz eigenthümlicher Umstand in Betracht. Ueber den freistehenden Pfeilern des Presbyteriums befinden sich ganz kolossale Aufmauerungen aus Ziegeln. Wer das Dach schon besucht hat, wird sich erinnern, beim Austritte aus der ersten Wendelstiege diese gewaltigen, drohenden Mauermassen bemerkt zu haben. Dieselben haben die Aufgabe, die enorme Dachconstruction des Presbyteriums zu tragen und sind somit folgerichtig all' den grossen Erschütterungen und Bewegungen unterworfen, welche diese Dachconstruction durch die heftigen Stürme zu erleiden hat.

Selbstverständlich theilten sich die Erschütterungen dieser Mauern auch den sie tragenden Pfeilern, so wie den hiermit verbundenen Gewölben mit, was leider zur Folge hatte, dass die Kreuzrippen und Gurte dieser Gewölbe, so wie die Kappen in bedenklicher Weise zerstört und theilweise dem Herabstürzen nahe waren.

Derartige Zerstörungen sind an den Gewölben des mittleren Presbyteriums noch jetzt ersichtlich und werden zur Vermeidung von Unglücksfällen stets Untersuchungen daselbst angestellt, bis die Umstände auch eine Restauration dieses Theiles gestatten.

Hieran dürfte sich vielleicht eine Bemerkung anschliessen bezüglich der vielen Klagen über die Beschädigung der altehrwürdigen *patina*. Dieses *patina* ist aber nichts Anderes, als ein billiger Kienrussanstrich, eine verkehrte Schminke. Die Kirche von St. Stephan ist alt geschminkt worden; überall sieht man diesen grauen Austrich. Wenn der Bau, wie etwa der Münster in Freiburg oder Strassburg, aus einem Material construirt wäre, das bei feinem Korn und schöner Färbung Licht- und Schattenwirkungen zulässt, so würde ich es auch als Sünde und Verbrechen ansehen, wollte man die natürliche Farbe verschwinden machen; allein hier ist es eben anders. Das Material ist in Färbung und Textur so verschiedenartig, dass damit eine einheitliche Innenwirkung nie zu schaffen war.

Aus diesen Gründen sahen sich die Erbauer veranlasst, eine allgemeine ockergelbe Tünche zu geben, worauf die Steinfugen weiss aufgemalt sind. Einzelne Puncte der Architektur, wie Schlusssteine, Capitäle etc., waren ausserdem reicher in Farbe ausgestattet.

Die Erbauung der Stephanskirche gehört eben wesentlich in jene Epoche, wo sich die Farbe gleichsam von der Wand in die Fenster geflüchtet hat, wo gegenüber den brillanten Glasmalereien der Fenster, von denen einzelne Reste auf uns gekommen sind, eine weitergehende Bemalung der Wände nicht gut Platz greifen konnte.

Hieran reiht sich nun wohl die Frage: was kann in Bezug auf die innere Restauration die Zukunft der Stephanskirche sein? — Gewiss muss jeder Künstler, der an ein so ehrwürdiges Bauwerk Hand anlegt, die Frage reiflich erwägen: bis zu welchem Grade muss alles, was überhaupt alt ist, conservirt werden, bloss weil es alt ist, und wie weit darf der Künstler eigener Anschauung folgen? Die Scheidung ist schwer zu treffen, ausser principiell, wenn ich sage: dasjenige, was organisch zu dem Baue gehört, ohne mit seinem Formensystem übereinzustimmen, verfällt nach Umständen der Vernichtung oder Beseitigung, das Anorganische hingegen, was gleichsam für sich selbst als ein Individuum in den Bau hineingestellt ist, soll als Merkmal in seiner Weise bestehen bleiben und in dieser Weise restaurirt werden. Mit anderen Worten: die Altäre, Kanzeln Orgel u. s. w., welche als Elemente des Baues zu betrachten sind, werden, wenn die Mittel vorhanden sind, einer Restauration unterzogen werden, denn sie gehören zum Baue, sie wachsen aus seinem Boden hervor und gehören zu seiner geistigen Idee und geistigen Vollendung. Anders verhält es sich mit den Andenken an einzelne historische Persönlichkeiten, denn hier will die Geschichte gehört werden, und ich würde die Beseitigung solcher Andenken für Verbrechen halten. Denn jedenfalls ist ein Bau, an dem sich die Geschichte bemerkbar macht, von höherem Interesse für den Beschauer, als im entgegengesetzten Falle.

Wie weit aber die Restauration des Innern thatsächlich ausgedehnt werden wird, das hängt wohl zumeist von Umständen ab, die ausserhalb des Wirkungskreises des leitenden Architekten liegen und wesentlich materieller Natur sind.

Die Restauration des hohen Thurmes geht nun in diesem Jahre ihrer Vollendung entgegen. Es war ein mühe- und dornenvolles Stück Arbeit, denn es hat sich da gehandelt, die aus verschiedenen Ursachen entstandenen Schäden zu verbessern, mit Selbstverläugnung oft den sonderbarsten Formen zu folgen und nur mit Pietät das wiederzugeben was die Vorfahren geschaffen haben.

Die nächste Aufgabe ist jedenfalls die Restauration des Halbthurmes, die gewisser Maassen den Schluss der äusseren Restauration bilden wird.

Ich habe mir schon Eingangs zu bemerken erlaubt, dass

der Halbthurm, namentlich in seinen oberen Theilen, nicht mehr mit jener gewissenhaften Sorgfalt ausgeführt ist, welche die übrigen Arbeiten am Bau auszeichnet.

In ihrem architektonischen Detail weisen jene Theile auch einen solchen Verfall und so willkürliche Abweichungen von den vorhandenen Originalplänen auf, dass eine sehr einschneidende Restauration, die sich auch auf wenige Aenderungen der Form erstreckt, hier zur unabweisbaren Nothwendigkeit geworden ist.

Wie weit dies gehen soll, das lässt sich natürlich mit wenigen Worten nicht sagen; nur möchte ich bitten in der Richtung beruhigt zu sein, dass gegen das Bestehende gewiss mit der höchsten Pietät verfahren und nur dasjenige geändert werden soll, was überhaupt durchaus geändert werden muss.

Die nächste Arbeit, welche speciel bei diesem Thurme ausgeführt werden wird, ist der Bau der grossen Giebel, welche aus Baulichkeitsrücksichten schon vor zwei Jahren abgetragen werden mussten.

Sonach wird die grosse Frage entstehen: was nun? denn dass diese Schlafmütze der Zeit, in Gestalt des ominösen Aufbaues mit dem geschweiften Kupferdach, welche dem Halbthurme aufgesetzt worden ist, billiger Weise einer Restauration nicht unterzogen werden darf, das werden Sie gewiss zugeben. Und doch dürfte die Beantwortung der Frage: soll die Vollendung dieses zweiten Thurmes vorgenommen werden? ausserordentlich schwierig sein. Ich selbst habe gewiss sehr viel darüber gedacht und mit sehr vielen Freunden der Kunst und namentlich dieses Baues darüber gesprochen, was mit diesem Thurme, der so, wie er jetzt steht, ein grosses Fragezeichen ist, geschehen soll. Wären die Verhältnisse unseres Vaterlandes derartige, dass man eine so mässige Summe, als der Ausbau dieses Thurmes erheischt, mit Leichtigkeit hierzu widmen könnte, dann würde ich unbedingt glauben, dass die Gegenwart den Beruf hätte, ohne Weiteres an den Ausbau zu schreiten. Dem ist aber bekannter Maassen nicht so: die Rücksichten auf die financielle Lage sind ausschlaggebend, und da ist es wenigstens einfache Lebensregel, an das zu denken, was absolut nothwendig ist. Absolut nothwendig für den Bau ist es aber, dass er wenigstens bis zu einer gewissen Höhe zu einem technisch gerechtfertigten Abschlusse gebracht wird — und das ist glücklicher Weise nicht sehr viel. Sie sehen aus den Zeichnungen, dass der hohe Thurm in einem gewissen Puncte, nämlich in dem durch den ganzen Bau gehenden horizontalen Sims, einen Abschluss findet; es ist gleichsam der Sammelpunct der organischen Formen des Unterbaues, wo ein neuer Anlauf genommen worden ist, um den Oberbau aufzuführen. In diesem Puncte liesse sich ein Abschluss finden, der wenigstens in technischer Beziehung annehmbar wäre, in so fern hier eine solide, das Mauerwerk schützende Abdeckung hergestellt werden könnte.

In ästhetischer Beziehung allerdings würde der Thurm stets als Rumpf erscheinen, wenn auch der Eindruck durch das weitere Emporstreben einzelner Fialen daran und der schlanken Treppenhäuser gemildert würde.

Schliesslich sei noch mit einigen Worten der Westfaçade gedacht, deren gothische Partieen einer mässigen Restauration bedürfen.

Es ist vielfach der Gedanke ausgesprochen worden, hier organische Aenderungen vorzunehmen. Meiner Ansicht nach kann jedoch von keinem Gesichtspuncte aus daran gedacht werden, in irgend einer Weise daran zu rütteln. Wie die Geschichte diesen Bau geschaffen hat, wie die verschiedenen Strömungen der Kunst sich hier kreuzten, so muss er in seiner ganzen Eigenthümlichkeit und Originalität erhalten bleiben als ein Denkstein der Kunstgeschichte. Der Umfang dieser Restauration wird zum Glücke kein bedeutender sein, so dass sich auch hieraus keine Veranlassung zu organischen Aenderungen ableiten liesse.

Im Allgemeinen erlaube ich mir nur noch Folgendes zum Schlusse zu bemerken.

Ich weiss, dass vielfach der Gedanke ausgesprochen worden ist, dass die Restaurationen denn doch etwas langsam vor sich gehen, und dass es gar nicht zu erwarten sei, bis endlich die Gerüste von dem Bau verschwinden. Nun, ich glaube nicht, dass das ein Vorwurf gegen mich sein soll; allein ich finde es dennoch nothwendig, zu sagen, dass ich ein Mann ohne Gewissen und Ehre sein müsste, wenn ich mich durch welchen Einfluss immer dazu drängen liesse, auch nur eines Haares Breite von den Grundsätzen abzuweichen, welche ich bisher bei der Restauration beobachtet habe. Es hat sich mir aus der Betrachtung des Baues unzweifelhaft der Gedanke und die Ueberzeugung aufgedrängt, dass die grossen Schäden an der Stephanskirche nur durch das ewige Halbthun entstanden sind. Endlich einmal muss ganz gethan, muss der Bau ganz hergestellt werden, damit das Geschaffene auch für fernere Zeit Dauer habe. Ich bitte daher auch, von diesem Gesichtspuncte aus den weiteren Verlauf des Restaurationswerkes zu betrachten. Was geschehen soll, muss ganz geschehen, sonst besser gar nicht. Dennoch hoffe ich, dass in nicht allzu ferner Zeit der Wunsch der wiener Bevölkerung, das letzte Gerüst von dem theuren Kleinod Wiens, der Stephanskirche, schwinden zu sehen, endlich in Erfüllung gehen und dass der Stephansthurm dann vor ihren Augen dastehen wird als ehrwürdiges verjüngtes Kleinod der Kunst, als eine gewaltige Denksäule der Geschichte unseres Vaterlandes.

Bemerkung.

Alle auf das Organ bezüglichen Briefe und Sendungen möge man an den Redacteur und Herausgeber des Organs, Herrn Dr. van Endert, Köln (Apostelnkloster 25), adressiren.

Verantwortlicher Redacteur: **J. van Endert.** — Verleger: **M. DuMont-Schauberg**'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: **M. DuMont-Schauberg.** Köln.

Organ für christliche Kunst

herausgegeben und redigirt von

F. van Endert in Cöln.

Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 13. Köln, 1. Juli. 1871. XXI. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Geschichtliche und artistische Notizen über Glocken.

Ein Beitrag zur Geschichte der Glockengiesserkunst.

Von C. O. in F.

(Schluss.)

Aus dem Jahre 1512 sind in Wehrstedt, Breinum und Almstedt, drei nahe bei einander gelegenen Ortschaften (bei Hildesheim), 3 in jeder Hinsicht ausgezeichnete Glocken von dem genannten Harmen Koster. a) Wehrstedt, 9 Ctr., mehr b, als h. *o rex glorie criste veni cum pace.* Vom Borde der Glocke ist ein Stück abgeschlagen, am Halse scheint mit einem Meissel Gewalt angewendet zu sein nnd die Krone der Glocke ist ganz abgelöst (sie trägt jetzt eine von Eisen zusammengefügte Krone). Französische Soldaten sollen aus Raubgier diese Glocke so arg zugerichtet haben und sie scheinen aus Unkenntniss ihren Zweck verfehlt zu haben. Denn mit einem auf den Hals aufgesetzten Meissel war die Glocke unmöglich zu sprengen. während bei dem vortrefflichen Metalle zwei kräftige Hammerschläge, inwendig über dem Schlagringe der Glocke angebracht, genügt haben würden, um eine sofortige Sprengung zu bewirken. — b) Breinum, 16 Ctr., wenig über gis. *maria mater desperatorū · fuge* (statt *fuga) multitudinē demonū · salve consolatrix miserū suscipe aīas (d. h. animas) · norum · harmē · koster me fecit.* Die beiden letzten Worte sind, weil bis dahin die Schriftreihe voll war, schräg heruntergezogen. — c) Almstedt, 18 Ctr., etwas über gis. (?) · ✱ *sum dulcisona fleo mortua pello nociva frango tonitrua fugo demonia vocor maria.* Darunter ein Marienbild mit Lunula und Strahlennimbus auf der einen Seite und auf der anderen ein anderes Bildchen (Joseph?). In der Jahreszahl an diesen 3 Glocken hat der Giesser statt seiner bisherigen fünf c das sonst übliche d gewählt. — Aus dem Jahre 1513 besitzt Rüdershausen bei Duderstadt eine treffliche Glocke von vielleicht 35 Ctrn., welche nach Art der französischen (vergl. die Glocke auf St. Peter in Würzburg) profilirt ist und folgende, zum Theil unverständliche Inschrift trägt: ✱ *vas est pie fusum* ✱ *bongree* ✱ *marie* ✱ *andree* ✱ *laude katrrine* ✱ *mahris* (oder *matris?*) *plaude.* — 1513. Gr. Ilde bei Bockenem, wieder eine Prachtglocke von H. Koster. Sie wiegt 13 bis 14 Ctr., steht im Tone näher an a, als as, und trägt eine Inschrift, deren Schluss (wie an der Breinumer) schräg nach unten fortläuft, in Minuskeln von vollendeter Schönheit. Es sei übrigens bemerkt, dass alle Koster'schen Inschriften in ihrer Technik nichts zu wünschen übrig lassen.

Auch vom Jahre 1514 fand ich eine Glocke von H. Koster in Hoyershausen bei Alfeld. Sie wiegt 25 Ctr. und hat den Ton halb f, halb fis. Ihre Inschrift, deren Initiale eine neugothische Majuskel ist, füllt zwei Kreise, so zwar, dass der Schluss der ersten Reihe durch ein paar schräg angesetzte Worte gleich in die zweite Reihe überleitet:

Anno dnī (zwischen *Anno* und *dnī* steht ein Gesicht gezeichnet, etwa ein Christuskopf [?], und vor *Anno* ist ein anderes Bildchen, welches Christi Geburt vorstellen könnte) *m · v° iii* (hier ein Muttergottesbildchen in Medaillonform) *mater ave* †° *sanctissima virgo maria*

partv post partv sicut et ante manens virgo quem cristu peperisti lacte ducasti me rege me serva me tueare potes me tibi comendo me virgo reliquere vcb (diese drei Buchstaben scheinen irrthümlich statt *noli* an die Form angesetzt zu sein) *ne perca xpo* (d. ist christo) *funde maria preces* (hier folgt ein rundes Bildchen von 2½ Cent. Durchmesser, die Marterwerkzeuge Christi vorstellend) *harme koster me fecit* (hierhinter zwei andere Bildchen, rund, im Durchmesser 2¼ und 1¾ Cent.) *)

Vom Jahre 1516 besitzt Nordstemmen bei Hildesheim 2 kleine Koster'sche Glocken von etwa 340 Pfund und 60 Pfund; letztere trägt ausser der Jahreszahl als Inschrift nur die zwei Worte: *ihs maria*, den Namen des Giessers aber nicht; dass sie jedoch von H. Koster sei, daran ist nicht zu zweifeln. Erstere hat, wenn man von der Jahreszahl absieht, dieselbe gereimte Inschrift, wie die Glocke in Haimar, auch sie benennt sich nach der heil. Jungfrau. Vor den Worten „*vocor maria*" steht, was in Haimar nicht der Fall ist, ein schönes, kleines Muttergottesbildchen, und unter der Schrift auf der einen Seite ein anderes mit dem Christkinde, Lunula und Strahlennimbus, auf der anderen Seite eine Figur, die etwa den heil. Joseph vorstellen könnte.

1517. Hilkerode bei Duderstadt. 18 Ctr., *hilf got ∴ maria • berot • vnde • sancte • iohannes ave •maria gracia • plena dens • tecum •* Darunter: *andreas botger* (etwa der Giessername?). Auf der einen Seite das 2½ Zoll hohe Bild eines Bischofs, auf der anderen ein anderes in einer goth. Nische. Dieser sehr ähnlich und vielleicht von demselben Giesser ist eine kleinere Glocke in Germershausen bei Duderstadt.

1517. Würzburg, St. Petri-Kirche, 4 Ctr., wenig unter fis. *ave maria gracia plena . anno . dmi . m . ccccc . vnd . im xvii iar .*

1518. Hildesheim, St. Michaelis-Kirche, 22 Ctr., genau fis. *Anno dm m ccccc xviii dar bi ghoed harmen koster mi . Ad celsum manna supplices mater consona . pacifica defunctos vita vale vocor anna.*

1519. Würzburg, Dom. Die mittlere Glocke, 1519 umgegossen („*restaurata*") hat die Inschrift: ⊙ *jhesvs . maria* ⊙ *benedicta . brvnonis.* Unter der Schrift stehen folgende Bilder: 1. Das des Bischofs Bruno mit dem Beisatze: „*beatus bruno*"; 2. ein Marienbild; 3. das Bild des heil. Kilian (oder Burcard), mit Bischofsstab und Schwert; 4. Apostel Andreas mit halbem Kreuze.

1521. Hilgershausen bei Allendorf a. d. Werra. 2 Glocken, eine von 5 Ctrn. mit: *hilf got maria berot vnd sancta margreta;* die andere war vor drei Jahren zersprungen und zum Umgusse nach Kassel gefahren, wo ich sie bei Herrn Henschel besichtigte. Sie wog etwa 12 Ctr. und hatte mit der vorhin genannten gleiches Alter, war also höchst wahrscheinlich auch von demselben Giesser.

1521. Eine Glocke von 12 Ctrn. in Heersum bei Hildesheim, halb fis, halb g, von Heinrich von Borch gegossen, hat eine zierlich geformte Inschrift.

Aus dem Jahre 1521 oder 1530 ist in Bönnien bei Bockenem eine Glocke (vergl. obige Vorbemerkung) von 11 bis 12 Ctrn. mit dem Tone mehr a, als ais. Ihre sehr undeutliche Inschrift lautet vielleicht folgendermassen: ⊙ *anno* ⊙ *dm* ⊙ *m* ⊙ *ccccc* ⊙ *xxi* (oder *xxx)* ⊙ *yar* ⊙ *help* (oder *hilv)* ⊙ *got* ⊙ *marya* ⊙ *sancta* ⊙ *anna* ⊙ Zwischen den einzelnen Worten steht immer ein Röschen. Der Charakter der Buchstaben, so wie die Constructionsweise der Glocke und ihr Tonverhältniss lassen vermuthen, dass diese Glocke in Hinrich Menten's Giesserei gefertigt ist, aber nicht von diesem selbst.

1524. Mehrum bei Hildesheim, 9 Ctr., mehr h, als b. *o rex glorie xpe veni cvm pace.* Diese Glocke ist den H. Koster'schen sehr ähnlich, aber nicht mit gleicher Accuratesse geformt.

1555. Aus diesem Jahre besitzt die Liebfrauenkirche in Heiligenstadt eine Glocke von 36 Ctrn. mit dem Tone mehr g, als fis, welche von sehr ungeschickter Hand, Stückgiesser Hans Pelckinck in Hildesheim gegossen ist, mit einem Metalle, nicht viel besser als Stückgut. Die jüngste Glocke mit goth. Inschrift habe ich in Rheden bei Alfeld gesehen. Sie war geborsten, *) wog 951 Zollpfund und hatte sehr gutes Metall. Ihre Form lief nach oben so spitz aus, wie ich es ausser einer von Henni Krusse gegossenen Glocke in Breinum vom Jahre 1562, mit welcher diese auch sonst sehr viel Aehnlichkeit hatte, nirgends wieder beobachtet habe. Der Guss war recht gut, aber die Inschrift mangelhaft ausgeführt. Dieselbe lautete: 1. Schriftkreis: *. soli • deo • gloria • kosmas • und • damianus • tonigus • vanreen • hinrik • vanreen •* 2. Kreis: *m • simon • henninck • vanreen • u • hinrik • pastor • tho • reen • hans • thoureen (?) • iost •*

*) Anmerkung. Aus demselben Jahre 1514 habe ich auch die erste Glocke mit neulateinischer Schrift gefunden, nämlich auf der Stiftskirche in Aschaffenburg. Sie wiegt etwa 12 Centner und ist in „Frankenfort" (Frankfurt a. M.) gegossen.

*) Ist 1861 von J. J. Radler in Hildesheim in sehr reinem Tone zu den übrigen Glocken vollkommen harmonisch umgegossen.

voges · Darunter: *moller* · 1556. Zwischen den einzelnen Worten sah man kleine, etwas undeutliche Köpfe. Die Glocke war unterhalb der Schrift mit 3 Bildern geziert: 1. auf der einen Seite: Maria mit dem Christkinde auf dem rechten Arme, mit Strahlennimbus und Sternen umgeben. 2. Darunter ein Rad (das Wappen der Familie von Rheden). 3. Auf der anderen Seite ein etwas undeutliches Crucifix nebst den beiden Schächern, der Gesichtsausdruck des rechten Schächers sehr wohl gelungen; Maria umfasst das Kreuz, neben ihr ein Kelch unter dem Kreuze. Die ganze Gruppe umgeben von Sternen, welche an einander gereihet eine Ellipse bilden.

Ich bin überzeugt, dass ich in vorstehenden Zeilen noch auf manche werthvolle Glocke aus dem Mittelalter hätte aufmerksam machen können, wenn mir nur in meiner jetzigen Stellung die Zeit vergönnt wäre, grössere Fussreisen zu unternehmen und so nach Herzenslust Glocken, je älter je lieber, zu untersuchen. Doch muss ich mich hiermit vorläufig begnügen. Es ist aber für jetzt nicht meine Absicht, diesem auch noch eine Beschreibung von später gegossenen Glocken beizufügen, obgleich ich reichliche Notizen über solche gesammelt habe, welche von geübter Hand gefertigt (z. B. aus Henni Lampen's, Chr. Ludw. Meyer's, Nicol. Greven's u. a. Giessereien), genugsam Interesse darbieten würden. Hierzu mag sich ein anderes Mal Gelegenheit bieten. Ich wollte eben nur zu dem Ruhme der mittelalterlichen Kunst und Künstler auch in meiner Weise etwas beitragen, zumal da jetzt in immer weiteren Kreisen alles das Anerkennung findet, was die Kunst des Mittelalters Grossartiges geleistet hat.

Nach und nach kommt wieder die schöne mittelalterliche Sitte in Aufnahme, die Glocken durch aufgesetzte religiöse Sprüche, durch Bilder Gottes und der Heiligen gleichsam zu veredeln. Herrn Hahn's Ideen über Inschrift und Verzierung der Glocken — (in seiner Campanologie S. 62 sagt er, es sei billig, „dass auf jede noch so kleine Glocke Name und Wohnort des Giessers nebst Gussjahr zu stehen komme"; dagegen nennt er „gewisse Zierathen, Wappen, Heiligen-, Christus- und andere Bilder überflüssig" und bringt nachher die Worte: „ja oft noch Verse aus der Bibel oder andere abgeschmackte und lächerliche Reimlein. In lateinischer Sprache sollte durchaus keine Aufschrift erlaubt werden") gerathen zum Glück immer mehr in Vergessenheit. Allmählich kommen auch die heutigen Glockengiesser dahin, das Werk ihrer Hände kunstgerecht zu zieren. Aber, worauf das Meiste ankommt, reine, sonore, kräftige Töne, wie wir sie bei den mittelalterlichen Glocken bewundern müssen, bringen sie höchst selten zuwege. Es thut wirklich Noth, dass die Glockengiesser die Geschichte ihrer Kunst an den noch vorhandenen Glocken selbst eingehend studiren, wozu in der Architektur, Malerei etc. längst ein schönes Beispiel gegeben ist. Veraltete Vorurtheile müssen aufgegeben werden, z. B. Hahn's Meinung, dass „die Läutglocken aus dem Papstthume die unregelmässigste Form und Proportion besitzen" (a. a. O. S. 59), ferner dass vor dem Lothringer Franz Hemony zu Zütphen (um 1560) kein Glockengiesser die musicalisch-akustischen Gesetze über Ton und Gewicht der Glocken gekannt habe. Die jetzigen Glockengiesser müssen sich die nun einmal fast unübertreffliche Constructionsweise der Alten aneignen; aber sie müssen auch, indem sie sich für ihre Kunst begeistern, wieder so ehrlich und uneigennützig werden, wie jene. Wie viele Giesser gibt es denn heutzutage, welche nach dem Beispiele derer im Mittelalter so gewissenhaft handeln, dass sie zu ihren Glocken nur die reinsten, allerbesten Substanzen wählen?! Sollten nicht gar manche nur ihren Verdienst im Auge haben? Wer für unreines, fast werthloses Metall denselben Preis bekommen zu können glaubt, wie für die unverfälschte, kostbare Mischung, der kommt in arge Versuchung, des Publicums Mangel an Sachkenntniss zu seinem Vortheil zu benutzen. Das Lammzeichen allein macht das Blockzinn noch nicht gediegen, selbst bleihaltiges Schüsselzinn verschmähen manche Glockengiesser nicht; ja, ich erinnere mich, dass einer vor nicht gar vielen Jahren alte Fenstergriffe, Knöpfe, Commodenbeschläge und dergl. in grosser Menge in die Glockenspeise schüttete, und dass ein anderer, welchem es wegen seiner Schwelgereien an Metallvorrath mangelte, Bleimodelle mit in den Ofen einsetzte. Solche und ähnliche Substanzen machen natürlich die Glocken hübsch goldgelb mit heiserm Tone. Giesser, deren Glocken an diesem Grundübel leiden, werden sich auch wenig um eine kunstgerechte Construction kümmern. Daher kommt es, dass hin und wieder schlichte, einfache Männer in einem versteckten Winkel auf dem Lande bessere Glocken liefern, als andere gebildet scheinende, welche etwa Logarithmentafeln mit sich herumtragen, um dadurch zu zeigen, sie bedienten sich derselben zur untrüglichen Berechnung ihrer Formen (?!). — Männer von Kenntniss und gutem Willen, welche namentlich selbst Hand ans Werk legen und die Bereitung der Formen nicht blindlings den Gesellen und Lehrlingen anvertrauen, sollte man nirgends unberücksichtigt lassen; Pfuschern dagegen, welche nicht im Stande sind, ihren Glocken genau die vorgeschriebene Tonhöhe etc. zu geben, ferner solchen, welche nur mit Glacé-Handschuhen ihre Giesserei betreten, sollte man keinen Glockenguss übergeben, um nicht Kirchen

oder Gemeindegelder nutzlos zu verausgaben. Erst wenn die Behörden und Communen allen Pfuschern den Rücken kehren; wenn sie besonders ihr Augenmerk auf den reellen Werth der Arbeit als solcher, nicht aber auf das Mindestgebot richten; wenn dadurch strebsame Meister angeeifert werden, an den mittelalterlichen Prachtglocken die richtigen musicalischen Gesetze, Construction und Metallmischung zu studiren und das Bewährtgefundene in Anwendung zu bringen: erst dann wird aus dem jetzigen Glockengiesserhandwerk wieder eine Glockengiesserkunst hervorblühen.

Der alte Dom in Mainz.

Seine Gründung, Begabung, Reliquien, Archiv und Schicksale.

Der jetzige Mainzer Dom reicht in seinen ältesten Bautheilen in die Zeit des grossen Erzbischofs Willigis zurück, also in das Ende des zehnten Jahrhunderts.

Was hat uns die Geschichte über den Dom vor Willigis überliefert, über seine Stelle, über seine Gründung, seinen Patron, seine Altäre, Reliquien, Kostbarkeiten? Welche Feste sah er in seinen Mauern? Auf das alles kann Rede und Antwort fallen.

Den Platz, den jetzt die protestantische, vormals St. Johannesstiftskirche einnimmt, hatte der alte Dom inne, ja es können die Seitenmauern und unter dem Boden liegende Substructionen im Grossen und Ganzen [1]) Reste des alten Doms sein. Die Verhältnisse sind kärglich genug, um sie in so entlegene Zeit versetzen zu können.

Das Jahr oder Jahrzehend des Baues lässt sich kaum bestimmen. Anhaltspuncte zur Bestimmung der etwaigen Bauzeit sind vorhanden. Der alte Dom verehrte als seinen Patron den fränkischen Nationalheiligen St. Martin, der 401 starb. Es mochte bei der damaligen Völkerwanderung eine baldige Uebertragung der Verehrung nicht gut möglich sein. Anno 406, Dez. 31., ward auch Mainz zerstört (nicht 450 durch Attila) und blieb zerstört bis zur Zeit Theodebert's 534 — 547. Als unter ihm die Stadt zu neuem Leben erstand (wir finden sogar eine Münzstätte in Mainz aus jener Zeit), mögen auch die Franken Reliquien des heil. Martinus mitgebracht und den Bischofsdom ihm zu Ehren neu erbaut haben. [2]) Der Wiederaufbau der Kirche oder der Kirchen kann auch Sache des von Venantius Fortunatus gepriesenen Bischofs Sidonius gewesen sein, der sich jedenfalls von Theodebert unterstützt sah. Von diesem Könige sagt ja Gregor von Tours: Er regierte sein Reich mit Gerechtigkeit, ehrte die Priester, beschenkte die Kirchen und half den Armen (Hist. III., 25.). Von Sidonius berichtet der genannte Ven. Fortunatus, er habe die Tempel in Mainz wieder hergestellt: *templa vetusta novans*, und mit Unterstützung der frommen Königstochter Berthodra die Taufkirche erbaut. *Ardua sacrati baptismatis aula coruscat, quo delicta Adae Christus in amne lavat. Miscell IX., cap. 9, II., 15.*

Von der inneren und äusseren Ausstattung des alten Domes wissen wir auch Einiges. Erzb. Otgar (826 bis 847) begann den Bau eines Ciborienaltars, den Rabanus Maurus vollendete, wie wir aus den Versen wissen, welche letzterer dichtete:

79. Super ciborio altaris s. Martini hi uersus sunt conscripti.
Otgarius coepit, Rhabanus rite peregit,
Ciborij hanc arcem, Christe, tui famuli.
His tu mercedem tribuas in arce benignus,
Et requiem aeternam omnipotens Dominus.
Praesul Martinus martyr et Sergius almus,
Hos sacris meritis atque iuuant precibus.
Peccauit ut ueniam accipiant ac munera lucis,
Gaudia cum sanctis regna beata simul.

Das Grab des Sergius, dessen Reliquien Otgar von Papst Leo III. erhalten hatte, war gleichfalls mit Versen geziert von Rabanus Maurus.

76. Versus in tumulo s. Sergii.
Martyribus sanctis honor extat maximus orbe,
Nomine pro Christi qui meruere mori.
Excellens inter quos gaudet Sergius almus,
Qui cum fratre Baccho supplicia arcta luit.
Romulea ex urbe hos praesul Otgarius ambos,
Aduexit, tantum Sergium et hic posuit.

77. Hanc thecam tibimet Sergi sanctissime martyr,
Rhabanus fecit, seruulus ipse Dei.
Ex paruo sumptu, deuoto sed tamen actu,
Temet patronum quaerit et esse suum.
Delicti ei ueniam poscas et dona quietis,
Indigno miserans reddat ut omnipotens.

78. Super confessionem ipsius sepulchri.
Quisquis dona uelit rite impetrare Tonantis,
Supplex poscat opem hic martyrum et auxilium.

[1]) Wetter, Dom v. Mainz, S. 4, Note sagt: Bei Reparaturen im Jahre 1829 wurde der alte Boden des Mittelschiffs (10 Werkschuh unter dem jetzigen) und die Pfeilerstellungen unter den Hauptmauern aufgedeckt, so dass man die älteste Anordnung des Baus zum Theil entnehmen konnte.

[2]) *Ista ecclesia in civitate Moguntinensi primo dicitur fuisse constructa*, so lautet die Mainzer Tradition, niedergeschrieben in einer Urkunde des Jahrs 1231 Joannis II., 698.

Eine Seitencapelle war der heil. Muttergottes geweiht. In ihr stellte man die Leiche des heil. Bonifacius nieder, und Rabanus liess die Stelle durch einen Tumulus zieren, was aus seinem Gedichte hervorgeht.

62. *In Ecclesia sanctae Mariae iuxta sepulchrum sancti Bonifacij.*

Post quam martyrium expleuit Bonifacius almus,
Martyr et antistes aethere celsa petens.
De Fresia huc uectus cum theca hic rite locatus,
Sanguinis hic partem liquerat hinc abiens.
Desuper hunc tumulum Rhabanus condere iussit,
Ad laudem Sancti exiguus famulus.
Indignus praesul uernaculus attamen huius,
Pro quo tu, lictor, funde preces domino.

Ich vermuthe, dass diese Mariencapelle den Namen Bonifaciuscapelle erhielt. Im Jahre 823 wurde eine Urkunde ausgestellt mit dem Orte: *Actum in Mogontia in capella s. Bonifatii. Dronke cod. fuld. no. 534.* Es müssen zwei Porticus vorhanden gewesen sein, denn an dem grösseren wurde eine Urkunde 819 ausgestellt: *Actum in Mogontia in portico ecclesiae s. martini maiore. Dronke no. 382.*

Hatto I. verschönerte seinen Dom durch verschiedene nicht näher bezeichnete Structur. *Hatho templum Moguntiae mobilii structura illuttrabat* sagt Widukind. Siehe Pertz, Ss. III., 428 Zeile 10. Die Stelle geht wohl auf den Dom.

Wie anderwärts, so lehnte sich die Taufkirche an den Dom. Ihre Lage näher zu bezeichnen, ist dermalen unmöglich. Nicht eine Spur mehr weist auf ihre Lage, ihre Bauart hin. Kein Grund liegt vor, in der jetzigen protestantischen Kirche, dem alten Dome also, die Taufcapelle zu suchen, was so häufig geschieht. Zu dieser Annahme verleitete die Benennung St. Johann. Erst im 11. bis 12. Jahrhunderte finden wir den Namen St. Johann. Als der alte Dom seinen Namen St. Martin an den neuen abgab, mochte es passend erscheinen, den alten Dom anders zu benennen. Man nannte ihn St. Johann, weil die benachbarte Taufkirche entweder verfallen war oder ihre Würde an die 1069 geweihte, vor dem Ostchore von Neu-Martin stehende Liebfraukirche abgab. Liebfrau hatte ehedem den grossen Taufbrunnen, den jetzt der Dom besitzt. Vergl. Organ 1871 no. 8. S. 93.

Von den Schenkungen an die Domkirche seien nur die allerältesten erwähnt. Da König Dagobert 622 bis 638 von vorkarolingischen Herrschern allein in dem Nekrologium ecclesiae Moguntinae vorkommt, so liegt die Vermuthung nahe, dass er sich durch Schenkungen an den Dom verewigt und seine Erwähnung im Nekrolog verdient hat. Dagobert hielt sich sicher in Mainz auf. Vergl. Brief bei Bouquet, receuil IV. 46: *Cognoscite, regem modo Magantiae esse.* Auf dem Wendenzuge passirte Dagobert die Stadt. Ein Dagobert'scher Palast kann jedoch nicht nachgewiesen werden.

Die sicher älteste Schenkung mit Datum ist folgende: Der Mainzer Bischof Gewielieb, der Vorfahre des heil. Bonifacius, sah sich genöthigt, abzudanken; er zog sich nach Kempten bei Bingen ins Privatleben zurück, sein Vermögen in Geld und Mancipien schenkte er dem Dome. *Suum elaboratum ad s. Martynum tradidit in pecunia et mancipiis. Cf. Passio s. Bonif. ed Jaffé p. 473.* Gewielieb starb 14 Jahre später. Cf. Presbyter Mog., Seiters. S. 491, Note 1.

Zwischen die Jahre 751 und 755 fällt die zweitälteste Schenkung. Der dem heil. Bonifacius besonders ergebene Cleriker Adalger (Adalher) schenkte auf seinem Sterbebette dem Dome seine Besitzungen in Amanaburg (Amöneburg), Breitenbrunnon und Selcheim (zwischen Fritzlar und Amöneburg). *Ad s. Martinum tradidit, ecclesia b. Martyni optinuit,* drückt sich die Passio p. 476, 477 aus; *ad altare s. Martini reddidit,* sagt Othloni vita ed. Jaffé p. 502. Was dem Altare geschenkt war, galt dem Dome und umgekehrt. — Als Gränznachbar erscheint der Dom in einer Fuldaer Schenkung vom Jahre 753. *Adfines sunt de una parte s. Martyni et de alia parte murus civitatis. Dronke no. 6.* Andere Schenkungen an Fulda aus Mainz mit dem Dome als Nachbar stehen unter Dronke no 37. 43. 94. 143. 160. 180 für die Jahre 765. 773. 789. 797. 800. 803. Die Schenkungen an den alten Dom nahm Bardo in den neuen Dom mit hinüber, desshalb verdienen sie Berücksichtigung.

Die beste Schenkung und der kostbarste Schatz alter Kirchen waren Reliquien. Wir können annehmen, dass der Mainzer Dom solche des heil. Martin besass. Bischof Otgar 826 bis 876 war so glücklich, von Rom die Gebeine der heil. Blutzeugen Sergius und Bacchus zu erhalten, wovon er die ersteren dem Dome überliess. Wohl seit dieser Zeit wurde ins Mainzer Officium unterm 7. October das Fest der genannten Heiligen eingereiht; im Dome hatte das Fest den Rang duplex II. classis, sonst simplex.

Papst Formosus schickte etwa 891 dem Erzbischof Hatto I. das Haupt des heil. Georg sammt anderen Theilen des Heiligen. Zaccaria, Effemerologio ad 23. apr.; Reuter, Albansgulden S. 11. Der Dom feierte noch im vorigen Jahrhunderte St. Georgsfest als duplex II. classis, ausserhalb war der Tag semiduplex.

Ob die von Papst Leo III. dem Erzb. Richulf durch Bischof Bernhar von Worms 810 übersandten Reliquien

des heil. Cesarius in den Dom kamen, weiss ich nicht. Epistolae Mog. ed. Jaffé p. 317.

An einem Domarchive und einer Dombibliothek fehlte es nicht. Werner, Dom I., 434, sagt ohne Quellenangabe: Die ersten bestimmten Nachrichten über ein Domarchiv finden sich aus der Zeit Richulf's 787 bis 813. In einer noch ungedruckten Urkunde, welche Bodmann aus dem Originale im Domarchive abschrieb und welche eine Schenkung von Gütern an den Dom vom Jahre 842 enthält, heist es zum Schlusse: *Ego hartmuodus indinus presbpter et es. Mogonciacensis ecclesiae scrinarius rogatos scripsi.* Hartmud war also Domarchivar. — Die angelsächsische Handschrift, welche unter no. 577 in der Palatina steht, so wie der zweitälteste Jordanes de rebus geticis in Heidelberg, waren wohl schon im alten Dome. Vergl. Archiv zu Pertz V., 303.

Der alte Dom sah in seinen Mauern gar manches Ereigniss, wichtig für die Kirche wie für das Reich. Etwa um 610 kam der irische Mönch und Missionar Columban auf seiner Reise von Metz nach der Schweiz an Mainz vorüber, er stieg aus dem Schiffe, ging direct in den Dom und traf hier den Bischof Leonisius, mit dem er sich über die Fortsetzung der Reise besprach. Beschenkt zieht Columban weiter. Mabillon, Aa. Ss. ord. s. Bened. VI., 484; Fredegarii chron. cap. 38 gibt den Namen Leonisius an, den die Vitae s. Columbani nicht nennen.

In diesem Dome verkündete der Apostel der Deutschen, St. Bonifaz, das Wort Gottes. Am 4. Juli 755 kam die Leiche desselben nach Mainz; sie ward in einer Seitencapelle (St. Maria) niedergestellt und gereinigt. Das dabei gebrauchte Wasser sammt Gefäss vergräbt Lullus in der Capelle, die später in „Bonifaciuscapelle“ umgetauft wurde. Es sollen auch die Gewänder, welche der Martyrer bei der Erschlagung getragen, in dieser Capelle in einem Holzschrein sich befunden haben. Rabanus Maurus schrieb Verse auf den Sarkophag, den er über der Stelle der niedergesetzten Leiche errichtet hatte. Passio p. 479; Rab. M. poëm. de diversis no. 82; Eigilis vita Sturmi §. 15; Kirchenschmuck 1868. Heft 3, S. 13.

Die bischöflichen Consecrationen fanden ohne Zweifel im Dome Statt. Ganz besonders wird dies bei Hatto 891 erwähnt. In Magontia censi ecclesia metropolitana consecratur. Reginonis chron. ad hunc annum bei Pertz, Ss., I., 603.

Auch Krönungen von Fürsten geschahen im Dome. Willigis krönte Heinrich den II. am 7. Juni ante altare s. Martini confessoris, denn der neue Dom war noch nicht geweiht. Falk, Kunstthätigkeit zu 1002. Erzb. Aribo krönte 1024 König Konrad, wohl auch im alten Dome, denn der neue, geweiht 1009, brannte am Weihetage ab und lag noch 1024 in seinem Schutte, wesshalb auch Aribo's Vorgänger Erchambold noch im alten Dome beerdigt ward 1021. Falk a. a. O. zu 1021. 1024.

Dem Erzbischofe Willigis, der die grossen Kirchen- und Profanbauten in Italien gesehen und selbst so gross und mächtig war, [1]) mochte sein Dom zu klein erscheinen; er beschloss desshalb den Bau eines neuen. Dieser wurde Anregung und Muster für die anderen grossen Dome des Rheinstroms. Willigisens Dom brannte am Tage der Weihe 1009 ab. Sein zweiter Nachfolger Aribo trug sich mit grossen Planen für den Dom, den er ganz mit Malereien zu schmücken gedacht. Erst Bardo kann den neuen Dom einweihen 1036 und überträgt aus dem alten Dome Alles *veteris ecclesiae rebus cunctis cum dote et congregatione translatis. Vulculdi vita Bardonis.*

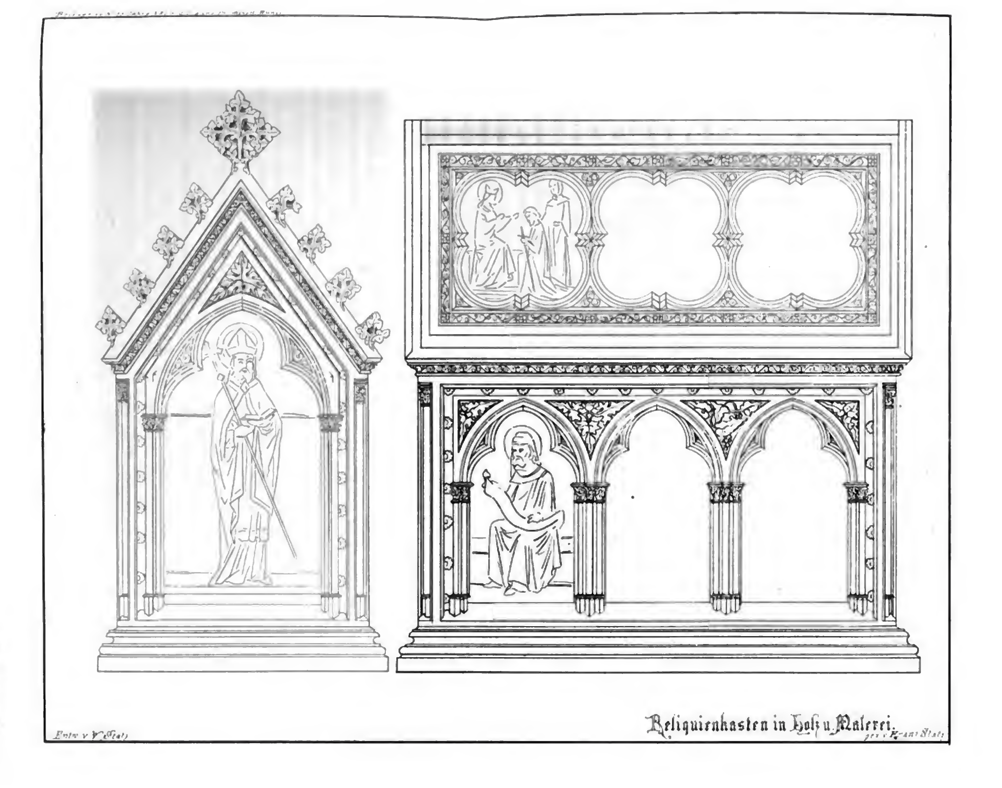
Diesen älteren Mainzer Dom hat im Auge jener dem Namen nach unbekannte Priester von Utrecht, der ein kurzes Leben des heil. Bonifacius schrieb. [2]) Er hat nicht lange nach Bonifacius gelebt, denn noch aus dem Munde einer Augenzeugin berichtet er genau den Tod des Heiligen. Der Utrechter Priester sagt: Gallien und Germanien rühmen sich insbesondere, geschirmt zu sein durch den Schild des heil. Martinus .... Auch wurde ihm die Ehre zu Theil, ... zum Schutzheiligen mehrer Bischofssitze erhoben zu werden. ... Der eine Bischofssitz ist Tours, welchem Orte die Reliquien seines heil. Körpers mehr Ansehen geben als alle Paläste der Könige; der zweite ist Mainz, der dritte Utrecht. Die beiden letzteren aber, Mainz und Utrecht, wurden noch viele Jahre nach seinem Tode wegen der besonderen Liebe zu ihm [3]) durch die mit seinem Namen verbundenen Vorzüge beglückt und an beiden Orten wird heute noch Martinus wegen der wunderbaren Heilung, welche viele Kranke auf die mächtige Fürbitte eines so mächtigen Arztes von unserm Herrn Jesus Christus verlangen, von den Gläubigen gepriesen und verehrt.

Viele haben sich desshalb schon in früheren Zeiten bemüht, diese glorreichen Bischofssitze aus Liebe zu

[1]) Wie mächtig um 980 der Mainzer Erzbischof war, geht daraus hervor, dass nach dem Verzeichniss der Reichscontingente der Mainzer 100 Panzerreiter zu stellen hatte, eben so viele der Augsburger. Kein weltlicher Fürst kam hierin den beiden gleich. Jaffé, Bambergensia p. 471.

[2]) Einzige Ausg. in Aa. Ss. Boll. Jun. I., 477 — 481.

[3]) Eine Anwesenheit St. Martins in Mainz ist jedoch nicht bekannt.



Reliquienkasten in Holz u. Malerei.

Gott und St. Œartinus mit grossartigen Gebäuden und diese mit gemalten Decken so wie auch mit Gold, Silber, Edelsteinen und anderen Kostbarkeiten zu schmücken. F. F.

Das Vater Unser.

In acht Blättern componirt von Fürst.

Zum ersten Male hören die Meisten den Namen dieses Künstlers, der als Schüler Schrandolf's in München die Lehrjahre, in welchen er aber schon Meisterstücke gemacht, so gut als verborgen geblieben, denn nur die Selbständigkeit macht den Ruf des Meisters. In dieser stillen Zeit der Studien entstand in den Abendstunden seiner Musse ein Werk aus eigenster Eingebung und freier Wahl, die acht Blätter zum Vater Unser, welche hier, bevor sie in die Oeffentlichkeit treten, in Kürze besprochen werden sollen.

Man wird daraus ersehen, dass die selbständige Auffassungsweise, die Auffindung noch nicht oder wenig benutzter Textstellen dem vielbehandelten und von den grössten Componisten der Neuzeit illustrirten Gegenstande den Zauber der völligen Neuheit verleihen. Dies und noch mehr der Umstand, dass die Blätter in ihren primitiven Gestalten leicht angetuschten Skizzen, welche nur die Conturen mit der Feder anzeigen, auf mich den Eindruck voller Befriedigung gemacht, zeugt für den geistigen Gehalt und die Schönheit der Composition, welche durch eine sorgfältige und elegante technische Ausführung nur gewinnen können.

Jedes Blatt gliedert den rechteckigen Raum in ein Hauptbild, von einem geschweiften Spitzbogen oben begränzt, worüber sich ein rundes Medaillon zur Aufnahme des biblischen Bildes erhebt. In die Zwickel, welche der geschweifte Bogen mit dem Balken des äussern Rahmens bildet, sind die allegorischen Figuren hineingezeichnet.

Das erste Blatt: „Vater unser, der Du bist im Himmel", zeigt Gott als den liebevollen Vater der ganzen Welt, dem die verschiedensten Lebensstände, Bettler und König, der ungebildete Indianer, der Ackersmann und der gebildete Gelehrte, die Huldigung der Menschheit darbringen. Ueber den Weltschöpfer, der mit offenen Armen die ihn Verehrenden aufnimmt, spannt sich der Zodiakus, und zwar zeigt sich zu seinen Häupten das Zwillingspaar, das sich in inniger Liebe umarmt. In der Rosette darüber sitzt die Charitas als Centralpunct des Alls, das durch den Sternenhimmel im Hintergrunde angedeutet ist. In den Zwickeln malen und begiessen Engel die Lilien des Feldes, andere pflegen und füttern die Vögel des Himmels, denn kein Sperling fällt vom Dache ohne den Willen des himmlischen Vaters.

Die erste Bitte: „Geheiliget werde Dein Name", ist in jeder Beziehung durch das Gebet, die schwere Händearbeit und durch das Forschen des Geistes mit der religiösen Kunst erschöpfend dargestellt. Es zieht eine Procession betend und psalmirend über den Domplatz, die betrachtende Seele oder der Pilger erscheint hier zum ersten Male, im Hintergrunde arbeiten Steinmetzen für den Thurmbau des Domes; in den Zwickeln sitzt der Astronom mit Weltkugel und Tubus, der Maler pinselt an dem Bilde der Trinität. Die Motive zu dieser Darstellung gaben die Schriftstellen: „Lobet den Herrn mit Harfen und Cithern, lobet ihn durch eurer Hände Arbeit!" Und: „Lobet den Herrn, Sonne und Mond, lobet ihn ihr Sternenheere!" Im Rundbilde ist die Quintessenz des Christenthums, wie es die Heiligung Gottes lehrt, durch die Bergpredigt repräsentirt.

Das dritte Blatt, welches die Bitte „Zu komme uns Dein Reich" illustrirt, dürfte durch die höchst sinnreiche Darstellung des dankbaren Vorwurfes das schönste des ganzen Cyklus sein. Es zeigt die Menschheit im Lichte des Christenthums. Vor dem strahlenden Kreuze, das die Inschrift trägt: „Meinen Frieden gebe ich euch, nicht wie die Welt ihn gibt", versöhnen sich alle Parteien, da umarmen sich zwei feindliche Krieger, Bettler und König (Lösung der socialen Frage); die christliche Familie, die Basis der menschlichen Gesellschaft, Mann und Weib, innig verbunden, um das Kreuz des mühevollen Erdenlebens gemeinsam zu tragen, schwebt heran. Da fliehen die Zwietracht, der Hochmuth mit der Habsucht und die Wollust, welche zwei Wächter des Friedens, Engel mit feurigen Schwertern, vertreiben. Die Trias dieser Laster, im Vordergrunde sitzend, ist aufs bestimmteste charakterisirt. Der Zank mit der Geissel als diabolische Gestalt mit Drachenschwingen, denn der Teufel raubte den Frieden der ursprünglich seligen Welt, unter seine Schwingen birgt sich die Buhlerin auf dem Schweine reitend, und der Hochmuth mit dem Geldbeutel. Wenn so das Reich Gottes zu den Menschen gekommen wäre, dann bricht die stärkste Schranke und so sehen wir denn durch den gesprengten Boden Engel eine neue Jakobsleiter einsetzen. Den Künstler leiteten dabei die schönen Worte des Psalmisten (84, 11): „Güte und Wahrheit begegnen einander, Gerechtigkeit und Friede küssen sich." Andererseits ist

dasselbe Thema auch noch dahin variirt, dass ein Missionar Heiden taufend ihnen das Reich Gottes bringt. In die Rosette konnte kein passenderes biblisches Bild als das Pfingstfest, die Sendung des heil. Geistes, gewählt werden.

Im vierten Bilde: „Dein Wille geschehe", sitzt der Pilger selbst trauernd auf einem Grabhügel, während ein fröhlicher Hochzeitszug aus der Kirche tritt, also Licht und Schatten des Lebens. Auf der Seite des Glückes schüttet die allegorische Gestalt der Freude die Blüthen ihres Füllhorns aus, über dem Trauernden lässt der Schmerz mit der Dornenkrone die Lebensfackel erlöschen. Im Medaillon verkörpert wiederum Christus am Oelberge die christliche Ergebung: „Dein Wille geschehe!"

Das nächste Blatt, welches der Bitte: „Gieb uns unser tägliches Brod", gewidmet ist, entspricht in der Auffassungsweise dem zweiten, indem es die wirkliche nächste und reichere symbolische Bedeutung in sich aufnimmt. Durch die reifen Kornfelder trägt ein Priester von Ministranten begleitet die letzte Wegzehrung, die Landleute kommen von der Erndtearbeit herbei ihm ihre Verehrung zu bezeigen. Die Einsetzung des Altarssacramentes veranschaulicht in der Rosette das Abendmahl Christi mit seinen Aposteln. Aber der Mensch lebt nicht allein vom Brode, das ihm die Kornfelder geben, sondern auch von geistiger Nahrung. So hat der Erfinder dieser Blätter in die Zwickel eine Mutter gezeichnet, welche ihre drei Kinder unterweist und erzieht, ihr gegenüber einen Greis, der beim Lampenlichte im Studium der Bücher Brod für seinen Geist sucht.

Die Bitte: „Vergib uns unsere Schulden", ist im Hauptbilde durch eine sehr würdige Darstellung der Beichte illustrirt, während oben diesmal der Rahmen durchbrochen ist, da Christus am Kreuze dem rechten Schächer, der Magdalena zu Füssen und dem evangelischen Hauptmanne alle Sünden vergibt. Links davon ist die Freude des Himmels über den gerechtfertigten Sünder durch Engelchen ausgedrückt, welche ihn mit Frohlocken aufnehmen, das verlorene Schaf auf der Schulter tragen, den Groschen der Witwe mit dem Lichte finden. (Nach Lucas 15, 7 und 23, 43.)

Im siebenten Blatt: „Führe uns nicht in Versuchung", schreitet der Pilger, von den sinnlichen und geistigen Gefahren bedroht, unverwandten Blicks den Bergpfad hinan zur Burg Zions. Zur Seite sitzt die falsche Wissenschaft als Naturlehre, welche das Buch der Offenbarung durch einen Affen zernagen lässt, ihr beigesellt die falsche Philosophie, ihre Thesen in sich selbst bewundernder Eitelkeit dem Pilger entgegenhaltend. Die Sinnlichkeit ist in einer Dirne gezeichnet, den Becher der Wollust entgegenreichend, während das Ende des Genusses der rückwärts in der anderen Hand versteckte Dolch und ein in Fesseln geschlagenes, am Boden liegendes Mädchen ausdrückt. Das Vorbild Christi als Sieger über den Versucher füllt den Rahmen des Medaillons; zu dessen Seiten finden die guten und bösen Geister Platz, welche das Erdenwallen des Menschen beeinflussen.

Das Schlussbild: „Erlöse uns von allem Uebel", athmet den vollen Frieden der Erlösung von aller Mühe der Erde. Christus empfängt die zu ihm zurückkehrende Seele, die zur idealen Schönheit geworden ist, seit sie Sünde und Tod hinter sich hat. Das Gericht ist durch Petrus und Michael angedeutet, welch' letzterer, auf dem Grabdeckel des Steinsarges sitzend, die darunter sich umschlingenden und von Schlangen umringelten Schreckgestalten des Todes und der Sünde erdrückt. Oben nimmt der auferstandene Christus, dem Engel die Siegesfahne und Siegespalmen entgegentragen, aufschwebende Selige zu sich, da er ja verheissen: „Ich werde Alles an mich ziehen, wenn ich von der Erde erhöht sein werde."

Diese einfache Exposition des Bildercyklus wird Jeden überzeugen, dass nur ein Künstler von reiner und reicher Phantasie, von tiefer, innerlicher Beschaulichkeit, mit Verständniss für die heil. Schrift, woraus er mit seltenem Geschicke die treffendsten und für die Darstellung dankbarsten Stellen gewählt, für die innigen Beziehungen des Christenthums zum Menschenleben das Vater Unser also componiren konnte. Diese Vorzüge, so harmonisch vereint, geben aber auch die Bürgschaft, dass dieses Erstlingswerk, womit er als Componist eines reicheren Stoffes in die Oeffentlichkeit tritt (denn einzelne vortreffliche Gemälde hat er sowohl im religiösen als historischen Fach schon ausgeführt), nur der glückliche Anfang zu weiteren glänzenden Erfolgen sein wird.

Dr. A. Jele.

Zerstörung des Wormser Domes 1689.

Das Schreckensjahr 1689 ist am Mittelrheine hinlänglich bekannt. Es traf besonders hart die Reichs- und Bischofsstadt Worms. Seither fehlte es an einer besonderen Erwähnung der Gefahren, Verwüstungen und Zerstörungen, welche der Dom erfahren. Professor Onken hat nun neuestens eine authentische Erzählung von der Zerstörung der Stadt durch die Franzosen veröffentlicht

in der Zeitschrift für Geschichte des Oberrheins, Band XXIII; die den Dom betreffende Stelle möge in diesem Organe, damit sie nicht für die Kunstgeschichte verschwinde, eine Reproduction erfahren. „Das herrliche Gebände der hohen Domkirche, so fast ganz mit Blei*) bedecket gewesen, ist gänzlichen eingeäschert, wozu sie die darinnen befundenen Gestühle und geflüchteten Mobilien, so sie verhauen und angezündet, gebrauchet. Verschiedene Gewölber sind von oben her mit Gewalt eingeworfen, sieben Minen (so zwar zu keiner Perfection gekommen) auf der einen Seite in die herrlichen Pilaren hineingemacht, um solches durch die Sprengung gänzlich darnieder zu legen.

Fast alle Gewölber und Gräber, Monumenta und Grabsteine sowohl in erstgemeldter Dom, als St. Johann, Paul, Andreas, Magni und St. Martin-Stifts und andern Pfarrkirchen, ingleichen in St. Richardi Convent, so ein Jungfrauenkloster gewesen, sind eröffnet, die Todten hoch und niedern Stands spolirt, onbedeckt hingeworfen und ihrer zinnern und andern kostbaren Särgen beraubt worden. So haben sie in dem Kreuzgang des Doms dem künstlich steinernen Epitaphio mit dem gekreuzigten Christo das Haupt und Fuss abgeschlagen, so sie in andern Kirchen und Gotteshäusern auch gethan und hin und die wieder befundene Bildnisse unsers Heilands in Trümmer zerschmissen. Ein Marienbild haben sie mit Stricken aufgehängt, einem Krucifix eine aus dem Komödienvorrath genommene Narrenhaube aufgesetzt, das sonst als Gott selbst von ihnen angebetete allerheiligste Venerabile, so aus allen Klöstern und Stiftern in die Cathedralkirche geflüchtet worden, haben sie zerschmissen und die Hostien hin und her zerstreuet, davon ein sicherer Geistlicher eigner Bekenntniss nach über 50 aus denen Federn und Unflath wieder aufgelesen, sich auf die Altäre s. v. erleichtert, aus denselben Krippen und Pferdställe gemacht, öffentlichen Weinschank, Garküchen und Krempelmarkt (wie dann die kostbarsten Kleidungen um 2, 3 bis 4 fl. und ein Theil von dem Atlante majore um 3 kr. verkaufet worden), darinnen gehalten, in dem Dom-Kreuzgange aber drei Schmied-Essen gehabt, um die Pickel und Hauen, die Gebäude mit umzuwerfen, darinnen zu schärfen und zu spitzen." — An einer andern Stelle heisst es: „Das Blei ist wie Bach vom Dome herabgeflossen." — Die Bewohner von Worms wissen sich jetzt noch zu erzählen, dass das Blei die Hagengasse (jetzt Ludwigsstrasse) hinabgelaufen. F. F.

*) Bei der jüngsten Restauration fanden die Arbeiter fest in die Fugen eingeschlossenes Blei.

Köln.

Dem Besucher des städtischen Museums empfehlen wir zum schönen Kunstgenuss eine in Marmor ausgeführte Madonna (3 Fuss 2 Zoll), welche aus der Hand eines bisher wenig gekannten, für die Zukunft bei einiger Gönnerschaft vielversprechenden Künstlers stammt. Der Sculptor, in dessen Leistung sich eben eine von echtem, christlichem Formengeist durchhauchte Blüthe der Kunstbildung erschliesst, ist Anton Wisskirchen. Durch das Beschauen lebhaft für den neuen Kunstjünger interessirt, fragten wir nach der Laufbahn dessen, der gleich bei dem ersten hier ausgestellten Werke für die Zukunft noch mehr verheisst, als er jetzt uns vor Augen stellt. Wir erfuhren, dass der junge Mann aus Oberbachem herstammt. Schon vor zwei Jahren wurde ein Crucifixus von 6 Fuss Grösse, ein edles Werk voll religiöser Hoheit im Ausdruck des Leidens, in seiner Heimath aufgerichtet, wodurch er das Interesse einiger Kunstverständigen fesselte. In verschiedenen Ateliers zu Köln, Aachen und München betrieb er seine erste Ausbildung; darauf trat er als Kunstbeflissener in das Städel'sche Institut zu Frankfurt, wo er unter Leitung des trefflichen Künstlers und Professors Kaupert zuletzt obige Madonna modellirt und ausgeführt hat. Das Interesse kunstsinniger Gönner ist für den strebsamen Künstler stets die Lebensluft, in welcher er Frische und Muth der Selbstvervollkommnung schöpft; möge dem bescheidenen Manne diese Stütze nicht gebrechen. Wie mancher tüchtige Mensch sah schon sein Talent in Muthlosigkeit versanden, weil er auf dem Markte stand und Niemand ihn rief.

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Strassburg. F. Adler bringt in Nr. 23 der Deutschen Bauzeitung folgende interressante Notizen über die Restauration der Steinspitze des Münsters zu Strassburg:

„In meinem Aufsatze über das Münster zu Strassburg (D. Bauztg., 1870, Nr. 44 — 52) habe ich der Beschädigungen gedacht, welche das Münster durch die deutsche Belagerung im August und September des vorigen Jahres erlitten hat. Ich habe dabei bemerkt, dass die Statt gehabten Beschädigungen glücklicher Weise nicht so weitreichend und unersetzlich gewesen zu sein scheinen, als die älteren Beschädigungen, welche theils elementare Ereignisse, wie Brände und Blitzschläge, theils frevelnde Menschenhände von prunksüchtigen Domherren und wahnwitzigen Schreckensmännern dem altehrwürdigen deutschen Münster in den letzten beiden Jahrhunderten zugefügt haben. Meine Annahme hat bereits in so weit eine Bestätigung gefunden, als die Beschädigung der obersten Steinspitze des Thurmes bereits im Laufe des Januars dieses Jahres durch eine eben so energische wie umsichtige Reparatur beseitigt worden ist.

„Eine mir aus Strassburg zugegangene, bei *Winter, Editeur-Photograph* erschienene Broschüre mit dem Titel: *1870. Cathédrale de Strassbourg. Réparations des dégats causés au sommet de la flèche par le bombardement. Rapport présenté à Mr. Kuss, Maire de la ville, par M. Klotz, architecte de l'oeuvre Notre-Dame*, gibt unter Hinzufügung von 4 Blatt sehr instructiver Zeichnungen über die Art der Beschädigung so wie über das bei der Wiederherstellung beobachtete technische Verfahren erwünschten Aufschluss. Indem ich die Aufmerksamkeit meiner Fachgenossen auf die kleine, aber höchst lesenswerthe Schrift zu lenken mir gestatte, hebe ich bei dieser Anzeige das Wichtigste kurz hervor.

„Die jetzige oberste Thurmspitze ist ein Werk des Münsterbaumeisters Johann Georg Heckler, welcher von 1654 bis 57 die ältere, bereits einmal erneuerte Spitze zum zweiten Male bis auf eine Höhe von 55 Fuss abtrug und in etwas geänderten (mehr Renaissance-) Kunstformen wieder aufbaute. Die Spitze besteht aus der leicht erkennbaren achteckigen grossen Laterne, der darüber befindlichen gebogenen Pyramide, welche ein Rundbogensaum als Krönung umgibt und ein tellerförmiger Knopf abschliesst, ferner aus dem schlanken Schafte, der an den vier Diagonalseiten mit vier Kreuzarmen, welche aus vortretenden Viertelmaasswerken hergestellt sind, besetzt ist, und endlich aus dem achteckigen, stark geschweiften Oberknopfe. Das ca. $3\frac{1}{2}^{m}$ hohe Steinkreuz ist im vorigen Jahrhundert von mehreren Blitzschlägen (1744, 1751, 1754 und 1759) getroffen und zur besseren Sicherung durch vier verticale Längsschienen und zwei umgelegte Geschlinge bedeutend verstärkt worden. Ausserdem hat der von 1835—36 hinzugefügte Blitzableiter durch seine starken Leitungsstangen eine nochmalige weitere Befestigung geboten.

„Am 15. September 1870, gleich nach 12 Uhr, traf eine aus den Batterieen vor Schiltigheim (in einer ungefähren Entfernung von 2000^{m}) abgefeuerte Kugel die Spitze an dem obersten Theile der Steinpyramide (oberhalb der Laterne und dicht unter dem tellerförmigen Knopfe, auf welchem sich der Kreuzschaft erhebt), zerriss eine der verticalen Längsschienen, zerstörte zum Theil und verschob zum Theil die an dieser Stelle befindliche Steinlage und verbog die nach Westen hinabführende Leitstange des Blitzableiters stark nach aussen. Das schwere Steinkreuz senkte sich sofort nach Nordwest herab, blieb aber, von den drei anderen Längsschienen und den Leitstangen gehalten, in einer $0{,}60^{m}$ herübergebogenen Neigung stehen. Mit Recht macht Herr Klotz auf die Eigenartigkeit des Schusses aufmerksam, den man, falls er nicht sofort eine der vier Hauptschienen zerrissen und dadurch das plötzliche Sinken des Kreuzes bewirkt hätte, in seiner zerstörenden Wirkung kaum bemerkt haben würde, da das Kreuz auch mit zerstörtem Unterstücke durch die vier eisernen Längsschienen senkrecht schwebend gehalten worden wäre.

„Erst nach Beendigung der Beschiessung und nach erfolgter Uebergabe war eine Ersteigung der Spitze durch die Arbeiter, so wie eine vorläufige Sicherung des in den Herbststürmen doppelt gefahrvollen Zustandes durch gut verkeilte Seile möglich. Bei dieser Untersuchung erkannte man, dass ausser der Geradrichtung des schwebenden Steinkreuzes eine Wiederherstellung der zerstörten Mittelschicht der gebogenen Pyramide dicht unter dem tellerförmigen Unterknopfe des Kreuzes in einer Höhe von 138^{m} über dem Kirchenfussboden erforderlich wurde. Herr Klotz gibt bei dieser Gelegenheit aus dem *Annuaire du bureau des longitudes* für die Oberkante des Kreuzes, also als Totalhöhe des Münsters, $142{,}10^{m} = 452' \; 8''$ an, so dass hiedurch mein a. a. O. mitgetheiltes Durchschnittsmaass von 453′ völlig bestätigt wird.

„Die vorzunehmende Berüstung hatte ihre grossen Schwierigkeiten, weil sie angebracht werden musste, ohne der beschädigten Stelle und dem schwebenden Kreuze zu nahe zu kommen. Eine vierbeinige Etagenrüstung empfahl sich wegen der kurzen, leicht regierbaren Hölzer und wegen des zweckmässigen Anschlusses an die Achtecksform der Laterne. Die vier Hauptstiele wurden jeder mit schrägen Stössen dreimal auf einander gepfropft und zweifach verbolzt. Ihre Unterstiele wurden mittels starker Seile an die Laternenpfeiler befestigt. Die Mitteletage wurde durch eiserne Andreaskreuze und Zuganker gesichert und mit einem Rüstbogen versehen. Die dritte Etage wurde durch eiserne Andreaskreuze mit der zweiten verknüpft, erhielt aber keine horizontalen Zuganker, dagegen wieder einen Rüstbogen. Zuletzt bildeten vier Seitenzangen die obere Verbindung und gestatteten die Anlage eines Flaschenzuges zur Heraufnahme der Werkzeuge und Materialien. Die ganze Rüstung war so leicht als möglich construirt, erhielt aber ausser den nöthigen Seilverschnürungen noch entsprechende Eisengeschlinge, um für die Regengüsse und heftigen Windstösse mehr Sicherung zu bieten.

„Um diese leichte, aber gut verbundene Rüstung wurde sodann eine stärkere, aber nur aus vier Stielen (oben jochartig verbunden) bestehende zweite Rüstung gestellt, welche an zwei Puncten, unten und in der Mitte, mit der ersten Rüstung durch Seilverschnürung verbunden wurde. Diese äussere Rüstung überragte die innere um eine solche Höhe, dass sie wie ein Stützpunkt des Hebebaumes wirken konnte. Ihre Stiele waren $8\frac{1}{2}^{m}$ lang und besassen einen Querschnitt von 0,20 und $0{,}15^{m}$.

„Nach Vollendung beider Rüstungen war eine genaue Besichtigung aller Theile der Thurmspitze möglich. Da man hierbei die treffliche Erhaltung der älteren Restaurations-Arbeiten wahrzunehmen im Stande war, entschloss man sich, das ältere erprobte System festzuhalten, nämlich in Stelle der fehlenden Steinstücke bleiumhüllte Eisenkeile und zur Sicherung der Steinlagen Längsschienen mit Geschlingen anzuwenden. Zur Geradrichtung des Kreuzes wurde auf den Zangen der Aussenrüstung ein Flaschenzug mit zwei Rollen angebracht und zwei Seile, von denen das eine die Oberrolle, das andere die Unterrolle umschlang, wurden mit den Untertheilen der Kreuzarme an der Nordwest- und Südostseite entsprechend verbunden. Beide Seile endigten an derselben Welle, welche zu einer auf der Plattform des Münsters aufgestellten Winde gehörte. Die nothwendige Zurückschiebung der durch den Schuss verschobenen Steinschichten musste im Augenblicke der Geradrichtung des Kreuzes mittels eines Seiles und durch Menschenhände bewirkt werden, da sonstige Stützpuncte nicht zu gewinnen waren.

„In den ersten Tagen des Novembers waren diese Vorbereitungen fertig. Versuchsweis bewirkte Kurbeldrehungen zeigten die Möglichkeit des Gelingens. Indessen mussten noch die stark verbogenen Leitstangen des Blitzableiters und einige verkrümmte und abgelöste Klammern gerade gerichtet werden. Indem nun das Kreuz durch die Seile gehoben und durch Schwellen gehalten wurde, konnten die krummen Eisen eins nach dem andern gelöst, zur Schmiede geschafft und in ihre richtige Form gebracht werden. In dem Maasse, wie diese Arbeit vorschritt, empfing das Kreuz immer mehr seine verticale Stellung und war am

17. November wieder gerade gerichtet. Unmittelbar darauf wurden zur besseren Verstärkung vier neue verticale Längsschienen und noch zwei neue Ringe den schon vorhandenen hinzugefügt. Zuletzt wurde der durch die völlige Steinzerstörung entstandene leere Raum durch Bleiverguss um den stehen gebliebenen Mitteldübel und um die zur Unterstützung dienenden Eisenkeile gefüllt. Es gelang dieses Verfahren wegen der in Folge der Sprengung entstandenen zackigen Bruchstelle in vollkommener Weise. Doch ist eine sorgfältige Nacharbeitung der Aussenform dieser Gussstelle für die günstige Jahreszeit vorbehalten, weil man sich bei der Gefährlichkeit des Schmelzprocesses in solcher Höhe und bei so übler Witterung möglichst zu beeilen suchte. Diese letzte Operation dauerte bis zum 17. December. Die völlige Abrüstung war am 21. Januar beendigt, nachdem die Restaurationsarbeiten am 3. October begonnen hatten. Kein Unfall ist zu beklagen gewesen. Die Totalkosten haben 4258 Frcs. 75 Cs. betragen, eine Summe, die mit Rücksicht auf die schwierige und wegen der winterlichen Jahreszeit überaus zeitraubende Arbeit als sehr mässig bezeichnet werden muss.

„Die wohlgelungene Restauration ist ein neuer Beweiss für die umsichtige Leitung und erprobte Erfahrung des Münster-Architekten, Herrn Klotz. Mögen ihm recht bald von Seiten des Deutschen Reiches die Mittel zur Verfügung gestellt werden, um alle übrigen Schäden an dem vaterländischen Baue mit gleicher Fachkenntniss zu beseitigen."

Aachen. Es wird der Kölnischen Volkszeitung geschrieben: Am 31. Mai fand hier die zweite Generalversammlung des Diöcesan-Cäcilien-Vereins Statt. Dieselbe war von den Geistlichen und Lehrern der Erzdiöcese zahlreich besucht, so dass es sichtlich zu Tage trat, wie die Sache, die der Verein vertritt, die Hebung und Förderung der Kirchenmusik, das ganze Interesse derjenigen in Anspruch nimmt, die sich zunächst damit zu befassen haben. Der hochwürdigste Herr Weihbischof, Dr. Baudri, beehrte das Vereinsfest vom Anfange bis zum Ende mit seiner Gegenwart.

Morgens um 10 Uhr wurde in der Stiftskirche, die in ihrem schönsten Festtagsschmucke prangte, ein feierliches Hochamt gehalten. Dazu sang der Domchor die Missa „papae Marcelli", dieses berühmte Meisterwerk Palestrina's, das wohl unerreicht da steht, und das für die Schöpfungen der Neuzeit auf dem Gebiete der Kirchenmusik so zu sagen zum Prüfstein geworden, um im Vergleich mit ihm zu erproben, wie hoch sie in liturgischer und künstlerischer Beziehung zu schätzen sind. Auch hier gewahrte man wiederum, wie ein solches Meisterwerk, trotzdem, dass es mehr denn 300 Jahre hinter uns steht, dennoch den gewaltigen Eindruck nicht verfehlt, den es von jeher zu machen im Stande war. Nur schade, dass man solche Werke der Tonkunst nicht öfter zu hören Gelegenheit hat; solche grossartige Kunstwerke lassen sich bei nur selteneren Anhören nicht in ihrer ganzen Schönheit erfassen; und erst dann, wenn man bis in die einzelnen Theile mit denselben ganz vertraut geworden wäre, würde man nicht bloss den überwältigenden Eindruck an sich erfahren, sondern auch die Gewalt, mit der sie die Seele zu Gott empor ziehen.

Nach dem Hochamte begaben sich die Festgenossen zu einer öffentlichen Versammlung im Karlshause. Dieselbe wurde von dem Präsidenten des Vereins, Hrn. Fr. Könen, Domchor-Dirigent aus Köln, mit einem längeren Vortrage über die Vereinsthätigkeit eröffnet. Vor allem gedachte er der erfreulichen Thatsache, dass die Bestrebungen des Vereins von Seiten der höchsten Autoritäten in der Kirche, des apostolischen Stuhles, in der Bestätigung seiner Statuten eine Gutheissung erlangt haben. Sodann besprach er eines Weiteren die von dem Allgemeinen deutschen Cäcilien-Vereine in Angriff genommene Herstellung eines Vereins-Kataloges, der allen, die sich mit der Pflege der Kirchenmusik zu befassen haben, ein Mittel sein soll, um sich mit den vorhandenen und neu erscheinenden kirchlichen Tonwerken näher bekannt zu machen und eine richtige, den jedesmaligen Kräften entsprechende Auswahl zu treffen. Zuletzt gab er eine Uebersicht über die Wirksamkeit des Vereins in unserer Erzdiöcese.

Es folgten hierauf Reden des Herrn Lehrers Ahns aus Baesweiler über die Einrichtung von Gesangchören für die Landkirchen, und des Präsidenten des Aachener Bezirksvereins, Herrn Boeckeler, über die Bedeutung und die Vorzüge des Chorals als des eigentlichen liturgischen Gesanges. Zum Schlusse richtete der hochwürdigste Herr Weihbischof, Dr. Baudri, eine Ansprache an die Versammlung, in der er auf die erhabene Bedeutung der Tonkunst für die kirchlichen Zwecke hinwies und seiner Freude Ausdruck verlieh, Zeuge der so edeln Bestrebungen des Vereins sein zu können.

Nachmittags fand im Karlshause eine geschlossene Versammlung für die Vereinsmitglieder Statt, an welcher dieselben sich wiederum zahlreich betheiligten und den Verhandlungen mit warmem Interesse folgten. In dieser Versammlung wurde beschlossen, dass die nächstjährige Generalversammlung auf den Donnerstag der Pfingstwoche in Düren solle gehalten werden.

Um 5 Uhr begab man sich nun zu einem Concert classischer Kirchenmusik im grossen Curhaus aale. Ein überreiches, nach dem Festcyklus der Kirche geordnetes Programm kam zur Ausführung. Zum grösseren Theile wurden diese Compositionen vom Männerchor, dem „Aachener Kirchenchor" ausgeführt. Die Vorträge zeugten nicht weniger von einem tieferen Eingehen in das Verständniss dieser Tonwerke Seitens der ausführenden Sänger als auch ganz besonders von einem vollständigen Erfassen derselben Seitens des leitenden Dirigenten Herrn Boeckeler. Man mag vielleicht über die hier vorgenommene Anwendung der die gewöhnliche Tonhöhe überschreitenden Tenore, welche dadurch gezwungen sind, die Kopfstimme auszubilden und zu gebrauchen, verschiedener Meinung sein. Aber das musste Jeder anerkennen, dass die Leistungen des Chores nicht nur sehr befriedigten, sondern auch wahrhaft zu begeistern im Stande waren. Wollte man sich nicht dazu verstehen, bei dem Mangel von Knabenstimmen jenes Mittel der durch die Kopfstimme erzeugten Tonhöhe der Tenore für die ältere Kirchenmusik in Anwendung zu bringen, so würde man dazu übergehen müssen, diese Compositionen einem Arrangement zu unterwerfen, und dadurch verlieren sie bedeutend an Werth und Wirkung: oder aber, es steht einem eine nur sehr geringe Auswahl solcher Kirchen-Compositionen zu Gebote, die sich für den Männerchor eignen.

Jene Gesangsvorträge waren in ihrer präcisen und sorgfältigen Ausführung wohl dazu geeignet, den minder Kundigen auf diesem Gebiete darin zu belehren, worauf es bei dem Vortrage solcher Kirchen-Compositionen besonders ankommt, damit sie

jene Wirkung nicht verfehlen, für welche sie durch ihre innere künstlerische Vollendung befähigt sind.

Von Allen, die dieses Vereinsfest mitgemacht, wird Niemand sich der freudigen Ueberzeugung haben verschliessen können, dass der Verein, in dieser seiner Thätigkeit mit Ausdauer verharrend, zur Förderung der Kirchenmusik überallhin die schönsten Erfolge erzielen werde.

Wien. Die Concurrenz für Entwürfe zu einem Central-Friedhofe der Stadt Wien hat in den ersten Tagen dieses Monats in der Entscheidung des aus den Architekten Fr. Schmidt, Ferstel, Hasenauer und Schwendenwein, sowie den Gemeinderäthen Neumann, Gross und Dr. Hoffer zusammengesetzten Preisgerichtes ihren Abschluss gefunden.

Eingegangen waren 16 Pläne, unter welchen derjenige der Architekten Milius und Bluntschli den ersten Preis von 2000 fl. erhalten hat und voraussichtlich zur Ausführung gelangen wird. Seine Vorzüge beruhen nach einem sachverständigen Berichte in der Neuen Freien Presse, namentlich auf der sehr klaren, übersichtlichen Disposition der Gesammt-Anlage, indem die Leichenfelder in kleine, leicht auffindbare und bequem zugängliche Gruppen aufgelöst sind, für die künstlerische Ausstattung der weiteste Spielraum gegeben ist und zugleich der Gemeinde augenblicklich die verhältnissmässig geringsten Kosten aufgebürdet werden, weil vorläufig nur ein Theil des Ganzen aufgeführt werden darf, ohne dass die Harmonie des ganzen Planes gestört wird. Das Project kommt aber noch in der Richtung dem Gedanken eines allgemeinen Friedhofes am nächsten, dass für die drei Kategorieen von Gräbern (Grüfte, eigene Gräber und gemeinsame Gräber) vorgesorgt wurde, ohne desshalb besondere Friedhof-Abtheilungen zu schaffen und dadurch einen lästigen Unterschied zwischen den Grabstätten der reichen und armen Bevölkerung äusserlich erkennbar zu machen.

Die Anlage des Friedhofes ist eine concentrische. In der Mitte des Flächenraumes erhebt sich die Capelle, ein einfacher Kuppelbau mit schönem Säulen-Porticus, der mit einem weiten, dreifach untertheilten, ovalen Ringe eingeschlossen ist. An der Innenseite des Ringes liegen die Arcaden für die Grüfte; diesen zunächst Räume für die eigenen Gräber und an der Aussenseite des Ringes, jedoch von den eigenen Gräbern durch Gebüsch getrennt, die Felder für die gemeinsamen Gräber. An den engeren Ring schliesst sich in entsprechender Entfernung ein zweiter Ring mit ähnlicher Anordnung, der sich nach drei Seiten halbkreisförmig erweitert, an den möglicher Weise noch ein dritter Ring bis zur Begränzung der äusseren Friedhofmauer angelegt werden kann. Auch der Raum zwischen den einzelnen Ringen kann sowohl zu Grabmonumenten als auch zu gemeinsamen Gräbern ausreichend benutzt werden. Vom Haupteingange aus führt eine breite Strasse mit Alleen zur Capelle, von der aus quer und diagonal angelegte Strassen und Wege die Ringe durchbrechen und den Zugang zu den einzelnen Gräbern sehr bequem vermitteln. Die Architektur hat den Charakter der italienischen Renaissance mit schönen Details; die rundbogigen Arcaden sind so einfach gehalten, dass sie die künstlerische Ausstattung der Grabmonumente nicht beirren.

Das mit dem zweiten Preise (1500 fl.) gekrönte Project des Architekten A. Wielemans in Wien verlegt gleichfalls den Schwerpunct der Anlage in die Mitte des Friedhofes. Eine breite Strasse führt in die Mitte des Friedhofes zur Capelle, vor welcher sich in hohen Dimensionen ein ewiges Licht erhebt. Sie ist nach drei Seiten hin von Arcaden eingeschlossen, die sich in der Mitte in rechteckig gebrochenen Linien erweitern. Um die Capelle breiten sich die Leichenfelder aus, quadratische Flächenräume, die nach der Länge und Breite des Grundrisses von Strassen und Alleen durchschnitten sind. Die Architektur der Gebäude ist gothisch.

Das mit dem dritten Preise (von 1000 fl.) gekrönte Project von G. Korompay unterscheidet sich wesentlich von dem Grundriss der beiden ersterwähnten Projecte. In demselben liegt der Schwerpunct der ganzen Anlage am Eingange des Friedhofes. Der Künstler ging von dem schönen Gedanken aus, hier ein Camposanto zu errichten und schon beim Eintritt eine mächtige Wirkung auf die Gemüther zu erzielen. Eine langgestreckte Colonnade von rundbogigen Arcaden mit hohem Unterbau schliesst das Camposanto von den übrigen Leichenfeldern ab. In der Mitte des Vorderraums liegt die im romanischen Stil ausgeführte Capelle. Die Arcadenreihe schliesst an beiden Seiten gleichfalls mit capellenartigen Bauten ab, welche zur Aufnahme der Leichen berühmter Männer bestimmt sein sollen. Quer und diagonal gestellte Strassen führen zu den Leichenfeldern des rückwärtig gelegenen Flächenraumes.

Ausser diesen drei Projecten hat die Jury noch zwei Pläne durch Accessit-Prämien ausgezeichnet; jene des Architekten Robert Raschka und der Herren Karl Lanzil und Richard Jordan in Wien.

(Hierbei eine artistische Beilage.)

Bemerkung.

Alle auf das Organ bezüglichen Briefe und Sendungen möge man an den Redacteur und Herausgeber des Organs, Herrn Dr. van Endert, Köln (Apostelnkloster 25), adressiren.

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst

Herausgegeben und redigirt von Fr. van Endert in Cöln.

Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, $1\frac{1}{2}$ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 14. — Köln, 15. Juli. 1871. — XXI. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel $1\frac{1}{2}$ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. $17\frac{1}{2}$ Sgr.

Die Apostel in der bildenden Kunst.

Von B. Eckl in München.

(Fortsetzung.)

II.

Der h. Andreas.

I. Lebensgeschichte und Legende.

Andreas war der Bruder des Simon Petrus und der Erste, der zum Apostelamte berufen wurde. Weiter kommt in der h. Schrift von ihm nichts vor. Er wird später in der Reihenfolge der Apostel bloss mit seinem Namen genannt.

In der traditionellen und legendenmässigen Geschichte des h. Andreas wird bloss berichtet, dass er nach der Himmelfahrt des Heilandes, als die Apostel sich zerstreuten, um das Evangelium allen Nationen zu predigen, nach Scythien, Kappadocien und Bithynien reiste, überall viel Volk zum christlichen Glauben bekehrend. Die Russen glauben, dass er der Erste war, der den Moskowiten in Sarmatien das Evangelium predigte, wesshalb er als der Schutzheilige des russischen Reiches verehrt wird. Nachdem er viel gelitten, kehrte er nach Jerusalem zurück und reiste von da nach Griechenland und kam endlich nach der Stadt Achajas, welche Patras heisst. Hier bekehrte er Viele zum Christenthum, unter Anderen auch Maximilla, die Gattin des Proconsuls Agäus, welche er dazu bewog, sich öffentlich zum Christenthum zu bekennen. Der Proconsul liess ihn wuthentbrannt ergreifen und geisseln und alsdann kreuzigen (90 n. Chr.). Das Kreuz, an welchem er den Martyrertod erlitt, war von einer besondern Form (crux decussata) und wurde nachher das St.-Andreas-Kreuz genannt, und es heisst ausdrücklich, dass er nicht mit Nägeln, sondern mit Stricken daran befestigt wurde. Es ist zu bemerken, dass, während alle Quellenschriftsteller darin übereinstimmen, dass er gekreuziget worden und die Art seiner Kreuzigung eine besondere gewesen sei, sie hinsichtlich der Form seines Kreuzes nicht übereinstimmen. Der h. Petrus Chrysologus sagt, dasselbe sei ein Baum gewesen; ein anderer Schriftsteller behauptet, es sei ein Irrthum, dass man dem h. Andreas ein schräges Kreuz beigebe, dasselbe sollte sich vielmehr von dem des Heilandes nicht unterscheiden. Seine Gründe sind aber nicht recht stichhaltig.[1]) Wie dem auch sein mag, Sehen ist Glauben. Dessen ungeachtet aber ist die Form des Kreuzes durch die Tradition und den Gebrauch festgestellt, und sollte man von demselben nicht abgehen, obgleich Michel Angelo dies bei der Figur des h. Andreas im jüngsten Gerichte gethan hat und es bei den italienischen Meistern verschiedene Beispiele und Arten desselben gibt.[2]) Die Legende erzählt, dass der heil. Andreas das Kreuz, welches zu seiner Hinrichtung her-

1) Vergl. *Mery, théologie des peintres: „Il suffit pour montrer qu'ils sont là-dessus dans l'erreur de voir la croix véritable de St. André conservée dans l'église de St. Victor de Marseille; on trouvera qu'elle est à angles droits etc.“*

2) Auf verschiedenen alten Gemälden und Basreliefs hat das Kreuz die gewöhnliche Gestalt, aber der heil. Andreas ist nicht mit Nägeln, sondern mit Stricken daran befestiget, wie in dem alten Basrelief über dem Portal seiner Kirche zu Vercelli. — In der Kirche des h. Victor zu Marseille befindet sich ein Kreuz, an welchem er gestorben sein soll. Dasselbe hat aber dieselbe Form wie das des Erlösers.

gerichtet wurde, gegrüsst und, da es ja bereits durch das Leiden unseres Herrn und Heilandes geheiligt worden, auf den Knieen angebetet und dem Tod triumphirend entgegengegangen sei. Seine Reliquien wurden vom Kaiser Konstantin nach Konstantinopel, unter Papst Pius II. aber nach Rom gebracht und in der St. Peterskirche beigesetzt. Einige seiner Reliquien wurden im 4. Jahrhundert von Patras nach Schottland gebracht, und seit dieser Zeit wurde der h. Andreas als der Schutzpatron dieses Landes und des vornehmsten Ritterordens desselben verehrt. Auch ist er der Schutzheilige Burgunds und des von Kaiser Karl V. zur Ehre des heil. Andreas und zur Erinnerung an die Einnahme von Tunis gestifteten Burgundischen Kreuz-Ordens und des von Herzog Philipp dem Gütigen gestifteten berühmten Ordens des Goldenen Vliesses, so wie auch Russlands und seines von Peter dem Grossen gestifteten Haupt-Ordens, nämlich des St. Andreas-Kreuzes.

Seit dem vierzehnten Jahrhundert ist der h. Andreas in Kunstwerken stets durch das schräge Kreuz ausgezeichnet. Die Andachts-Gemälde, auf denen er als einer aus der Reihe der Apostel oder einzeln als Schutz-Heiliger erscheint, stellen ihn als einen sehr alten Mann mit einer gewissen brüderlichen Aehnlichkeit mit dem h. Petrus dar; sein Haar und Bart silberweiss, lang, fliessend, und gewöhnlich ist sein Bart getheilt. [1]) Er lehnt am Kreuze und hat das Evangelium in der rechten Hand.

Der historischen Darstellungsgegenstände aus dem Leben des h. Andreas, welche getrennt von den übrigen Aposteln behandelt werden, gibt es nur sehr wenige. Seine Kreuzigung ist der einzige, den man vor dem fünfzehnten Jahrhundert behandelt findet. Auf dem alten Thurm der St. Pauluskirche hat das Werkzeug seines Martyrerthums die Gestalt eines Y und gleicht einem in der Mitte gespaltenen Baume. Auf späteren Gemälden ist das Kreuz sehr hoch und den rohen Aesten eines kreuzweise über einander gelegten Baumes sehr ähnlich.

Man kennt nur zwei auf das Leben des h. Andreas bezügliche Sujets, welche in den letzteren Kunstschulen besonders behandelt worden sind — nämlich die „Anbetung des Kreuzes“ und die „Geisselung.“

„Die Anbetung des Kreuzes“, von Andreas Sacchi ist wegen ihrer Einfachheit und ihres schönen Ausdruckes merkwürdig. Dieselbe enthält nur drei Figuren. Der h. Andreas, halb gekleidet und mit seinem silberweissen

1) Bei *Durandus, rat. offic., VII. 38,* wird er geschildert: *„Niger colore, barba prolixa, staturae mediocris.“*

Haar und fliessenden, aufgelösten Barte, kniet in verzückter Andacht, auf das Kreuz hinblickend, da und richtet seine berühmte Anrufung an dasselbe: *„Salve, croce preciosa! che fossi consecrata dal corpo del mio Dio!“* [1]) Ein Scharfrichter steht dabei, und ein wilder Soldat, dem die Verzögerung zuwider ist, drängt ihn zum Tode. [2])

„Die Abnahme des h. Andreas vom Kreuze“ ist ein schönes und effectvolles Gemälde von Ribera. [3])

Als Guido und Domenichino, mit einander wetteifernd, die Fresken in der St. Andreaskapelle in der St. Gregoriuskirche zu Rom malten, wählte Guido die Anbetung des Kreuzes zu seinem Darstellungsgegenstande. Der Schauplatz ist ausserhalb der Mauern von Patras in Achaja; das Kreuz steht in einiger Entfernung im Hintergrunde. Der h. Andreas fällt, als er sich dem Kreuze nähert, vor dem durch den Tod des Herrn geheiligten Werkzeug seines Leidens in Anbetung nieder. Er ist von einem Soldaten zu Pferde und einem Fusssoldaten und drei Schergen begleitet. Eine Gruppe von Weibern und lärmenden Kindern im Vordergrunde ist wegen ihrer Anmuth und ihrer geistreichen Auffassung merkwürdig und die beste Partie im ganzen Gemälde. Auf der gegenüber befindlichen Mauer malte Domenichino die Geisselung des h. Andreas — ein Sujet, das sehr schwierig darzustellen ist, weil eine Aehnlichkeit mit einer gleichen Scene aus dem Leben Christi nicht leicht zu vermeiden ist und die Würde des leidenden Apostels leicht beeinträchtigt werden kann. Hier erscheint er als an eine Art Tafel angebunden; ein Mann hebt eine Ruthe auf; ein Anderer scheint den auf dem Boden liegenden Heiligen zu verhöhnen. Die Gruppe der Mutter und der erschrockenen Kinder, welche Domenichino so oft mit geringer Abänderung in seinen Gemälden aufführt, ist hier wahrhaft schön. Die Richter und die Lictoren sieht man im Hintergrunde mit einem Tempel und einer Stadt in der Entfernung. Als Domenichino in der Kirche des *Sant Andrea della Valle* malte, wählte er ein anderes Moment und führte die Tortur in einer anderen Weise ein: Der Apostel wird mit den Händen und Füssen an vier fest in den Boden gesetzte Pfosten gebunden; einer der Scharfrichter, der einen Strick befestigen will, reisst ihn ab und fällt auf den Rücken hin; drei Männer bereiten sich vor, ihn mit

1) „Sei gegrüsst, du kostbares Kreuz, das durch den Leib meines Gottes geheiligt worden!“

2) Dieses Gemälde befindet sich im Vatican.

3) Münchener Galerie 363.

ledernen Riemen zu geisseln. Im Vordergrunde haben wir die gewöhnliche Gruppe der Mutter und der erschrockenen Kinder. Dies ist ein Gemälde voll dramatischen Lebens und Bewegung, aber dessen ungeachtet nicht schön. Domenichino malte die Kreuzigung des Heiligen in derselben Kirche und dessen Apotheose ist über dem Ganzen dargestellt.

Alle diese Gemälde sind hinsichtlich des Colorites und des Ausdruckes in der Kunstgeschichte berühmt. Lanzi sagt, dass die Personen, „wenn sie mit der Sprache begabt wären, zum Ohre nicht mehr sagen könnten, als sie zum Auge sagen". Aber hinsichtlich des Eindrucks und des Pathos kommt keines dem Gemälde Murillo's gleich, von welchem die Original-Studie sich in England befindet. [1]) Der h. Andreas hängt an dem hohen, nicht aus Bohlen, sondern aus quer über einander gelegten Baumstämmen gebildeten Kreuze. Er ist mit Stricken gebunden und nur mit einem leinenen Tuche bedeckt; sein silberweisses Haar und sein loser Bart strömen in der Luft; sein altes Gesicht ist durch ein himmlisches Entzücken erleuchtet, da er zum Himmel emporblickt, von wo zwei Engel von wahrhaft himmlischer Schönheit, wie fast alle Engel Murillo's, mit der Krone und der Palme herabsteigen. Vorne zur Rechten befindet sich eine Gruppe mitleidiger und erschrockener Frauen, und ein Knabe wendet sich mit einem wahrhaft knabenhaften Schmerze ab; zur Linken befinden sich Wächter und Soldaten. Das Sujet ist hier durch die blosse Kraft des Gefühles poetisch gemacht. Es herrscht hier mehr tragische Wirklichkeit in der ganzen Scene als in den studirteren Bildern der italienischen Maler. Auch das Martyrthum des h. Andreas und die Predigt des Heiligen von Juan de Rölas werden als glänzende Schöpfungen der Schule von Sevilla erwähnt.

Der h. Andreas hat in den spanischen und flämischen Kunstschulen seine Popularität vermuthlich dem Umstande verdankt, dass er der Schutzheilige des weltberühmten burgundischen Ordens des Goldenen Vliesses ist. Zur Zeit als Konstantinopel eingenommen und die Reliquien des h. Andreas zerstreut wurden, ward in der ganzen Christenheit ein lebhafter Enthusiasmus für diesen Apostel rege. Vorher war er hauptsächlich als Bruder des h. Petrus verehrt worden und hat desshalb eine Art persönlichen Interesses und persönlicher Beachtung erlangt. Philipp von Burgund, welcher (1433 n. Chr.) mit grossen Kosten einen Theil der kostbaren Reliquien, die hauptsächlich in einigen Stücken seines Kreuzes bestanden, erlangt hatte, stellte seinen neuen Ritterorden, welcher nach der Vorrede der Ordensregeln die Ehre und das Andenken an die Argonauten erneuern sollte, unter den besonderen Schutz dieses Apostels. Seine Ritter trugen das St. Andreas-Kreuz als Auszeichnung.

1) In der Sammlung des Mr. Milles zu Leigs-Court.

III.

Der h. Jakobus d. Gr.

Den Namen „Jakobus" haben zwei Apostel geführt. Der Evangelist unterscheidet sie auf zweierlei Weise, nämlich einmal durch ihren Geschlechtsnamen: der eine ist Jacobus Zebedäus, d. i. der Sohn des Zebedäus — Jakobus Zebedaei, [1]) der andere ist Jacobus Alphäus, das ist der Sohn des Alphäus — Jakobus Alphaei; [2]) — dann durch ihre Unähnlichkeit: der eine ist Jakobus der „Kleinere" (Jüngere), eine Bezeichnung, welche dem anderen Apostel den Namen des „Grösseren" verschafft hat, obgleich die heiligen Schriftsteller diesen Ausdruck niemals gebraucht haben.

Der h. Jakobus der Grössere, Sohn des Zebedäus, hat diesen Beinamen bekommen entweder weil er älter war, als sein gleichnamiger Verwandter, oder weil er früher zum Apostelamte berufen worden, als dieser, oder weil er körperlich grösser war, als der andere, oder endlich wegen der grösseren Gnaden, welche der göttliche Meister ihm verliehen hat.

Wir unterlassen es, viel von Jakobus dem Kleineren zu sagen; er war der Sohn des Alphäus und der Maria, einer Verwandten der allerseligsten Jungfrau, und demnach, dem Fleische nach, auch ein Verwandter des Heilandes, aber nicht sein Bruder, obgleich das h. Evangelium ihm, um sich nach der Sprache der Juden zu richten, dieses Epitheton beilegt: „*Fratres eius Jacobus et Joseph et Simon et Judas.* [3]) Maria, seine Mutter, heisst im Evangelium Maria Kleopha, [4]) d. i. Maria, das Weib des Kleophas, welcher derselbe ist, als Alphäus, — und Maria Jakobi, [5]) d. i. die Mutter des Jakobus.

Der h. Jakobus der Kleinere hatte vier Brüder, nämlich: 1) den h. Simon, Apostel, mit dem Beinamen „der Eiferer", *qui vocatur Zelotes*", [6]) und der Cananäer, [7]) *Cananaeus*, ohne Zweifel, um ihn von Simon Petrus, [8])

1) Matth. X., 3.
2) Ibid.
3) Matth. XIII., 55.
4) Joh. XIX., 25.
5) Matth. XVII., 56. — Marc. XV., 40; XVI., 1.
6) Luc. VI., 15. — Act. I., 13.
7) Matth. X., 4. — Marc. V., 18.
8) Marc. III., 16. — Luc. V., 8. — II. Petri I., 1.

Simon von Cyrene, [1]) Simon dem Aussätzigen, [2]) Simon dem Gerber, [3]) Simon („Niger") dem Schwarzen [4]) und insbesondere von Judas Iskarioth, [5]) dem Sohne Simon's, zu unterscheiden, und vornehmlich, weil er, wie auch der h. Bartholomäus, in der berühmten Stadt Cana in Galiläa gebürtig war, wo der Herr sein erstes Wunder gewirkt hat.

2. Den h. Judas, Apostel und Verfasser des zweiten katholischen Briefes, wo er sich selbst einen Bruder des Jakobus nennt, wahrscheinlich um seinen Worten mehr Ansehen zu verleihen. [6]) Der h. Text drückt sein Verwandtschaftsverhältniss zu Jakobus durch die Worte aus: Judas Jacobi, d. ist Bruder des Jakobus. [7]) Der h. Matthäus, [8]) der h. Marcus [9]) und der Mess-Canon nennen ihn Thadäus. Man bezeichnet ihn am gewöhnlichsten unter diesem Namen, aus Furcht, dass sein Name „Judas", dessen Orthographie im Lateinischen mit der des Judas Iskarioth gleich lautet, mit dem des Verräthers, der den Herrn den Juden überlieferte, verwechselt werden möchte. Der griechische Text des h. Matthäus nennt ihn Lebbäus. Er predigte den christlichen Glauben in Mesopotamien, während der h. Simon das Evangelium in Aegypten verkündete. Die beiden Brüder trafen in Persien zusammen, bekehrten daselbst eine grosse Anzahl Ungläubiger zum Glauben und wurden zu gleicher Zeit gemartert. Die Kirche hat ihnen zu Ehren einen eigenen gemeinschaftlichen Festtag eingeführt, welcher am 28. October gefeiert wird.

3. Den h. Joseph, genannt Barsabas, d. i. der Gerechte, [10]) welcher mit dem h. Matthias auf die Liste gesetzt wurde, als die Apostel sich versammelten, um dem Verräther Judas einen Nachfolger zu geben. Das römische Martyrologium setzte sein Fest auf den 20. Juli.

4. Den h. Simon, welcher im neuen Testamente nicht erwähnt wird, aber dessen Lob von der Tradition und dem römischen Martyrologium gefeiert wird. Er war Bischof von Jerusalem nach seinem Bruder dem h. Jakobus dem Kleineren und wurde in einem Alter von 120 Jahren gekreuziget. Die h. Kirche feiert sein Fest am 18. Februar.

1) Matth. XVII., 32. — Marc. XV., 21.
2) Marc. XIV., 3.
3) Act. X., 6.
4) Act. XIII., 1.
5) Joh. V., 72; — XIII., 2, 26.
6) Judae 1.
7) Luc. IV., 16. — Act. I., 13.
8) Matth. X., 3.
9) Marc. III., 18.
10) Act. I., 23.

Das sind die glorreichen evangelischen Annalen der unsterblichen Familie Jakobs des Jüngeren. Unter seinen Leiden vorzugsweise begnadigt, wurde er, sagt der h. Epiphanius, mit dem Jesuskinde erzogen. Er theilt mit seinen Brüdern die Ehre, im Evangelium „Bruder", d. h. Verwandter des Herrn, genannt zu werden. [1]) Er ist der einzige aus seiner Familie und der einzige unter den Aposteln, welchem der h. Petrus diesen kostbaren Namen gegeben: „*Alium Apostolorum vidi neminem nisi Jacobum fratrem Domini*" (von den Aposteln habe ich keinen anderen gesehen, als den Jakobus, den Bruder des Herrn). [2]) Nach seinem natürlichen Aeussern war er dem Herrn so auffallend ähnlich, dass Judas Iskarioth befürchtete, die Juden, welche den Heiland festnehmen sollten, möchten sich in der Person irren, und daher für nothwendig erachtete, ihn, den Heiland, durch einen Kuss auf eine unfehlbare Weise zu bezeichnen. Mehrere Schriftausleger waren der Meinung, dass der h. Johannes diese äussere Aehnlichkeit mit den Worten der Offenbarung: „*Vidi ... similem filio hominis*" (ich habe einen gesehen, ... der dem Menschensohne ähnlich war) [3]) andeuten wollte. Er hatte auch in einem hervorragenden Grade die Seelenreinheit, den Glauben, die Weisheit, die Friedensliebe und die Unschuld des Herrn. Er pflegte auch ohne Unterlass und mit der Stirn auf dem Boden so eifrig zu beten, dass seine Stirn und Kniee so hart geworden sind, wie die Haut eines Kameeles. [4]) Zur Strenge eines täglichen Fastens fügte er auch noch die gänzliche Enthaltsamkeit vom Wein und Fleisch hinzu. Nach dem Tode seines göttlichen Herrn und Meisters schwor er, nichts zu essen, bis er ihn als auferstanden gesehen. Der Herr belohnte seinen Glauben durch die Gnade einer besonderen Erscheinung. [5])

Seine Heiligkeit verschaffte dem h. Jakobus, wie einem seiner Brüder, den Beinamen des Gerechten. Die Gläubigen freuten sich schon, wenn sie nur den Saum seines Gewandes berühren konnten. Die Apostel aber ehrten ihn wegen seiner Tugenden dermassen, dass sie ihm die Regierung der entstehenden Kirche zu Jerusalem übertrugen und ihn zum Wächter des h. Grabes machten. Er war also der erste Bischof der h. Stadt und auch der erste unter den Aposteln, welcher nach der Auferstehung des Herrn Messe las, wenn man einem Schrift-

1) Matth. XIII., 25.
2) Galat. I., 19.
3) Apoc. I., 12, 13.
4) *Joh. Chrysostomi opera edit. Migne tom. VII. col.* 113. Legende des römischen Breviers (1. Mai).
5) *Deinde visus est Jacobo.* Cor. XV., 7.

steller des XIII. Jahrhunderts, *Jacobus a Voragine* Glauben schenken darf, welchem wir eine Sammlung merkwürdiger Erzählungen verdanken, die unter dem Namen „Goldene Legende“ oder „*Legenda aurea*“ bekannt sind. Ein anderer Schriftsteller setzt in einem nicht minder merkwürdigen und seltenen Werke bei, dass die h. Apostel und die h. Jungfrau aus seinen Händen die h. Communion empfangen haben.

Sein Eifer erstreckte sich über Jerusalem hinaus, wie dies sein katholischer Brief beweist, der diesen Namen führt, weil er nicht an irgend eine besondere Kirche, sondern an die in der ganzen Welt zerstreuten zwölf Stämme des jüdischen Volkes gerichtet ist. Wegen dieses Briefes, eines Musters christlicher Beredsamkeit, theilt er mit dem h. Judas die Ehre, unter die heiligen Schriftsteller gerechnet zu werden. Er wohnte im Jahre 51 n. Chr. Geb. dem Concilium von Jerusalem bei, wo die Frage bezüglich der Beschneidung und der anderen vom jüdischen Gesetze vorgeschriebenen Ceremonien erörtert wurde. Er sprach daselbst mit dem h. Petrus, und brachte es dahin, dass die Apostel eine Entscheidung annahmen, die an die Christen gesandt wurde, welchen die bekehrten Juden wegen der Beschneidung etc. Besorgniss einflössen wollten. Nach dem Zeugnisse des h. Paulus war er mit dem h. Petrus und dem h. Johannes eine der Säulen der Kirche. [1])

Erschöpft von Arbeiten und hohem Alter, hatte der h. Apostel das 30. Jahr seines Episcopates und das 96. seines Alters erreicht. Die Juden, darüber erbittert, dass ihnen der h. Paulus entkommen, weil er an den Kaiser appellirt hatte und desshalb nach Rom geschickt worden war, kehrten nun ihren ganzen Grimm gegen den h. Jakobus. Sie steinigten und stürzten ihn von der Höhe des Tempels herab. Den Schmerz seiner zerschmetterten Glieder überwindend, erhob der Heilige die Hände gen Himmel empor und betete für seine Mörder, indem er die Worte des Heilandes gebrauchte: „Herr, verzeihe ihnen, denn sie wissen nicht, was sie thun.“ Während seine sterbenden Lippen diese süssen Worte der göttlichen Barmherzigkeit leise sprachen, versetzte ihm ein Walker mit dem Werkzeuge seines Handwerkes einen heftigen Schlag auf das Haupt und vollendete so seinen Martyrertod. Dies geschah im Jahre 63 n. Chr. Geb.; Nero regierte damals 7 Jahre zu Rom. [2]) Der h. Jakobus ward in der Nähe des Tempels beerdigt, aber später wurde sein Leichnam nach Rom gebracht; [1]) der Papst Julius III. weihte ihm im Jahre 559 einen Tempel und wies seinem Feste, vereinigt mit dem des h. Philippus, den 1. Mai an.

Die christliche Kunst hat diesem h. Apostel, indem sie das Werkzeug seines Martyrthums für ihn in einen Titel der Ehre und der Glorie verwandelte, einen Walkerstock als charakteristisches Attribut beigegeben, mit welchem er allenthalben zu sehen ist.

Nachdem wir über den h. Jakobus den Kleineren diese Bemerkungen vorausgeschickt, werden wir den populärsten Heiligen Spaniens, den h. Jakobus den Grösseren, oder den h. Jakobus den Grossen, wie er in gewissen Büchern ebenfalls genannt wird, desto leichter studiren. Sein Leben, seine apostolischen Reisen und Predigten und die Huldigungen schildern, welche ihm die ganze Christenheit, aber insbesondere Spanien und Frankreich, erwiesen, heisst fast ein Heldengedicht schreiben. Die Geschichte hat ihre grossen Männer, die nur einer geringen Anzahl Gelehrter bekannt sind; die Kirche hat ihre Helden, deren Name jeden Tag von Tausenden von Gelehrten und Unwissenden und von Grossen und Kleinen wiederholt und als ein sicheres Zeichen des Schutzes getragen wird.

Der h. Jakobus wurde zu Bethsaida, einem am äussersten Ende des berühmten See's Genesareth gelegenen Städtchen, geboren. Er hatte also dasselbe Vaterland wie der Fürst der Apostel, der h. Petrus, und der h. Philippus und Andreas. Zebedäus war sein Vater, und durch seine Mutter Salome, eine Schwester oder wenigstens Verwandte der h. Jungfrau, war er selbst ein näherer oder entfernterer Verwandter des der Welt verheissenen Messias.

Einem allgemein angenommenen Glauben nach waren Maria Jakobaea und Maria Salome, die Mütter der zwei „Jakobus“ genannten Apostel, Schwestern, so dass also die zwei Apostel, deren Mütter sie waren, Geschwisterkinder waren.

Die Tradition erzählt, dass die beiden Schwestern sich nach dem Tode Christi mit der h. Magdalena, dem h. Lazarus etc. einschifften und dass diese heilige Truppe in der Provence, an der Mündung der Rhone, an den Küsten der Insel landete, welche heutzutage „Carmague“ heisst. Man glaubt, dass der Ort, wo die h. Apostel in der Provence landeten, sich in der Nähe von

1) Gal. II., 9.

2) *S. Hieronymi opera omnia ed. Migne tome II. col. 613.*

1) Vergl. *La vie et les miracles de sainte Anne avec un abrégé des vies des Saints et Saintes qui composent la famille de Jésus. Bordeaux 1690. pag. 356.*

„Gras d'Orgon“ 1), in einer geringen Entfernung der Stadt befindet, welche heutzutage ohne Unterschied den Namen der „drei Marien“ oder den der „Notre Dame de la Mer“ trägt. Man fügt bei, dass diese heiligen Personen Gott, da sie ihm, der sie durch seine Gnade geleitet, danken wollten, einen Altar von Lehm errichteten, weil sie vermuthlich an diesem Orte keine anderen Materialien fanden, und dass Gott, um zu bezeugen, wie angenehm ihm ihre Verehrung sei, eine Quelle süssen Wassers 2) an dem Orte entspringen liess, wo man zuvor nur Salzwasser fand, dass sie diesen Ort, indem dieses Wunder sie dazu bestimmte, ihn in ein Oratorium zu verwandeln, der h. Jungfrau weihten und dass diese Umstände auch die h. Maria Jakobe und Salome dazu bestimmten, sich an diesem Orte niederzulassen und sich eine an das Oratorium anstossende Zelle zu erbauen, während die anderen heiligen Personen dieser Gesellschaft ihren Eifer zu Marseille, Aix und an anderen Orten übten. Diese beiden Piècen, das Oratorium und die daran stossende Zelle, waren der Ursprung der jetzigen Kirche Notre Dame de la Mer und der Anlass der Wiedererbauung dieser Stadt nach ihrer Zerstörung durch die Sarazenen. Die Tradition setzt bei, dass diese heiligen Frauen, da sie aus den Prophezeiungen des Herrn wussten, dass Palästina bald verheert und gänzlich zu Grunde gerichtet werden würde, bei ihrer Abreise von Jerusalem drei Köpfe der unschuldigen Kinder und einen anderen mitgenommen haben, von dem man behauptet, dass er der des heiligen Jakobus sei. Gewiss ist wenigstens, dass drei Köpfe kleiner Kinder und ein anderer grösserer, mit den Leibern der heiligen Marien, welche neben der Quelle in dem der h. Maria geweihten Oratorium, wo der Altar, von welchem wir gesprochen, stand, in die Erde gelegt wurden. 3)

Demnach wäre das Christenthum in Spanien und Gallien bereits im ersten Jahrhundert gepredigt worden, und die christliche Kunst hat die Reise der Maria Jakobe und Salome in einer kleinen Gruppe aufbewahrt, welche heutzutage verstümmelt ist und den First des Daches der Kirche Notre Dame de la Mer auf der Westseite schliesst. Es sind dies zwei Frauen-Figuren in einem auf der See schwimmenden Nachen, ein Typus, der in dem Lande angenommen worden, um diese beiden heiligen Frauen, so wie die Stadt Notre Dame de la Mer zu bezeichnen.

Wir haben dem Denkmal der Kirche, von der wir gesprochen, nur eine beiläufige Zeit angewiesen. Aber die Gewandungen erinnern an die Formen und die Regeln der Sculptur der Römer und gehört dieses Denkmal jedenfalls dem VI. oder VII. Jahrhundert an.

Zur Zeit der Verheerungen Spaniens durch die Sarazenen wurden die Reliquien der heiligen Marien in der Erde verborgen. Man hat sie im Jahre 1448 entdeckt, nachdem man auf Geheiss des Königs René und des Papstes Nikolaus V. danach gegraben. Nachdem ihre Echtheit einmal anerkannt war, kamen der König René und die Königin Isabella von Lothringen, um ihnen ihre Verehrung zu erweisen. Der glänzende Hof, welcher sie begleitete, wohnte den Festen bei, womit man die glückliche Findung dieser Reliquien feierte. Der „gute König“ opferte Schreine, um den frommen Schatz darin aufzubewahren; hierauf schenkte er der Kirche drei von ihm selbst gemalte Bilder, von denen das eine die h. Jungfrau Maria, das andere die Maria Jakobe und das dritte die Maria Salome darstellte. Der königliche Künstler hat die heiligen Marien ein Gefäss voll wohlriechender Sachen in den Händen tragend dargestellt, nach dem Texte bei Marcus, welcher besagt, „dass sie nach dem Sabbat wohlriechende Spezereien kauften, um Jesu einzubalsamiren“. 1)

Die Griechen haben den heiligen Einbalsamirerinnen des Herrn den Namen „Myrrophoren (*μυρροφορον*, Myrrhenträgerinnen) gegeben. Sie zählen deren sechs, unter welchen auch, und zwar mit vollem Rechte, Jakobäa und Salome figuriren. 2)

Der heilige Text hat auch die Namen der Eltern des h. Jakobus aufbewahrt und ihnen durch diese Erwähnung allein unfehlbar die Unsterblichkeit verliehen.

Die Vorsehung hat dem h. Jakobus noch spät einen Bruder Namens „Johannes“ gegeben, welcher noch berühmter war, als die Urheber seines Lebens, einen Bru-

1) Gras oder „Grau“ bedeutet Mündung.

2) Diese Quelle ist noch heutzutage vorhanden. Das Volk schreibt ihr die Eigenschaft zu, dass sie die Bisse der wüthenden Hunde zu heilen vermöge.

3) Vergl. *Faillon, Monuments inédits sur l'apostolat de Ste. Madeleine, und Tom. I. cal. 1267—68.*

1) *Marc. XVI., 1.: Et cum transisset Sabbatum, Maria Magdalena et Maria Jacobi et Salome emerunt aromata „ut venientes ungerent Jesum“.*

2) In der griechischen Kirche heisst der zweite Sonntag nach Ostern, welchen wir den „guten Hirten“ nennen, „der Sonntag der heiligen Myrrhenträgerinnen“. Man feiert in derselben insbesondere die Frömmigkeit der heiligen Frauen, welche Wohlgerüche zum Grabe des Herrn trugen, um den Leichnam des Heilandes einzubalsamiren. Auch Joseph von Arimathia hat einen Antheil an den Gesängen, aus denen der Gottesdienst der griechischen Kirche während dieser Woche besteht. Vergl. *l'année liturgique, par Dom Guéranger, 2 de partie du temps pascal, pag. 164.*

der, welcher der Freund des Heilandes werden sollte, einen Apostel, Evangelisten, Märtyrer, das vollkommenste Vorbild der Unschuld, den Günstling des Himmels und der Erde.

Jakobus und Johannes waren Fischer wie ihr Vater. 1) Als sie eines Tages ihre Netze ausbesserten, bemerkte der Herr sie in ihrem Schifflein und rief sie zu sich, und sie verliessen sofort ihre Netze und ihren Vater und folgten Jesus von Nazareth. 2) Ihrer Berufung folgte bald, vielleicht sogar unmittelbar, die des h. Petrus und des h. Andreas, mit welchen sie Vaterland und Gewerbe gemein hatten.

Die beiden Brüder erhielten vom göttlichen Meister einen Beinamen, welcher ein neues Verdienst ausdrückt; sie wurden „Boanerges", d. h. „Söhne des Donners", genannt. 3) Durch diese Bezeichnung wollte der Heiland die schmetternde Posaune der Wahrheit andeuten, welche diese beiden Apostel in der ganzen Welt ertönen lassen und welche die Erde erzittern machte, um sie dem anbetungswürdigen Joch des Herrn zu unterwerfen.

Einige Ausleger wandten vorzugsweise auf den h. Johannes den Namen „Kind des Donners" an, weil seine Schriften, insbesondere sein Evangelium, wie ein Donner sind, welche sich wegen ihrer Erhabenheit gleichsam von der Höhe der Wolken herab vernehmen lassen. Eine Legende erzählt, dass, als der h. Johannes sein unsterbliches Capitel von der Göttlichkeit des Wortes schrieb, der Himmel jedes seiner Worte mit einem Donnerschlag unterschrieben habe.

Aber dasselbe Epitheton drückt auch die Macht, die Kraft und die Sphäre der Thätigkeit der Predigt des h. Jakobus aus, welche vom Untergang bis zum Aufgang, in Spanien und in Palästina, ertönte; es malt eben so die männliche Strenge der Züge, welche das Antlitz dieses Apostels auszeichnen, und versinnbildet den Schrecken, den er den Feinden des christlichen Namens einflösste, wie wir weiter unten sehen werden.

Der h. Jakobus wurde wie der h. Johannes mit der Freundschaft Christi, nur in einem minderen Grade, beehrt. Er wohnte als Zeuge wie als thätiger Theilnehmer einem wunderbaren Fischzug bei 1) und war bei der Heilung der Schwiegermutter des h. Petrus 2) und der Blutflüssigen, bei der Auferweckung der Tochter eines Vorstehers der Synagoge, Namens Jaïrus 3), der Verklärung Christi 4), dessen Todeskampfe auf dem Oelberge 5) und allen Erscheinungen des Herrn nach seiner glorreichen Auferstehung anwesend.

Die Samaritaner weigerten sich einst, den Herrn bei sich aufzunehmen, weil er nach Jerusalem ging. Jakobus und Johannes, die zwei Söhne des Donners, sprachen, aufgebracht über diese Schmach, zum Herrn: „Willst Du, so wollen wir sagen, dass Feuer vom Himmel falle und diese Menschen verzehre. Aber der Herr antwortete ihnen: „Ihr wisset nicht, wessen Geistes ihr seid." 6) Zu einer anderen Zeit hätte der Prophet Elias gewaltige Mittel anwenden können, um die Herrlichkeit des Herrn zu rächen; aber das Gesetz der Gnade war so eben durch das „Lamm Gottes" eingesetzt worden, und nun durfte nur mehr der Geist der Milde, der Sanftmuth und der Opferwilligkeit allein den Eifer der Apostel beschränken.

Die Apostel hatten Alles verlassen, um Jesus nachzufolgen. Welches sollte nun ihr Lohn sein? Der Heiland versprach einem jedem von ihnen einen Thron neben dem Throne seiner Herrlichkeit, wenn die Zeit der „Wiedergeburt", d. h. des Weltgerichtes kommen, würde. 7)

---

1) Nach der spanischen Legende war der h. Jakobus kein gewöhnlicher Fischer, sondern der Sohn eines reichen und vornehmen Barons Galiläa's, Namens Zebedäus. Denn nach den Begriffen der stolzen Spanier mussten selbst auch die Apostel von hoher Abkunft, und zwar wenigstens Baron sein. Der Baron Zebedäus war ein grosser und reicher Schiffseigenthümer, der die Gewohnheit hatte, längs den Ufern des See's Genezareth, aber bloss zu seinem Vergnügen und zu seiner Erholung, zu fischen. Denn wer konnte annehmen, dass Spanien, diese Nation der *„hidalgos"* und *„caballeros"* einen armen unberühmten Fischer als Schutzpatron oder als Anführer und General-Capitän seiner Kriegsheere angenommen hätte? Jedenfalls war dieser glorreiche Apostel, welcher unseres Heilandes Vetter war, von edler Abkunft und seiner Sporen als Ritter und Edelmann würdig. Aber es hat ihm in seiner grossen Demuth gefallen, so lange er auf Erden wandelte, dem Beispiele seines göttlichen Herrn zu folgen und seinen kriegerischen Heldenmuth so lange aufzubewahren, bis er gerufen würde, die schlimmen Mohren, die ewigen Feinde Christi und seiner Diener, zu Tausenden zu erschlagen. Als nun Jakobus und sein Bruder sich einmal mit einigen Knechten auf ihres Vaters Schiff befanden, und zu ihrem Vergnügen damit beschäftigt waren, die Netze ausbessern zu lassen, da berief sie der Herr, welcher am Gestade des See's lustwandelte, zu sich, und sie verliessen Alles und folgten ihm nach, und wurden fortan seine liebsten Jünger und die Zeugen seiner Wunder auf Erden etc.

2) Matth. IV., 22.: *„Illi autem statim relictis retibus et patre secuti sunt eum."*

3) Marc. III., 17.: *„Imposuit eis nomen Boanerges, quod est filii tonitrui."*

---

1) Luc. V., 4—10.
2) Marc. I., 29—31.
3) Marc. V., 22—43.
4) Matth. XVII., 1—10.
5) Matth. XXVI, 36—38.
6) Luc. IX., 51—56.
7) Matth. XIX., 26—30.

Salome wandte diese Worte, welche ihrem mütterlichen Ehrgeize schmeichelten, auf die Errichtnng eines zeitlichen Königreiches an; aber einerseits befürchtete sie das Uebergewicht des h. Petrus, welchen sie bei den wichtigeren Gelegenheiten den anderen Aposteln von Christus stets vorgezogen werden sah, und andererseits rechnete sie auf das Verdienst ihrer Söhne und wohl auch auf die Rechte, welche ihnen ihr Verwandtschafts-Verhältniss znm Heilande zu verleihen schien. Sie redet also den Herrn vertrauensvoll mit den Worten an: „Sag', dass diese meine zwei Söhne, nnd zwar der eine zu Deiner Rechten und der andere zu Deiner Linken sitze in Deinem Reiche." Aber der Heiland antwortete und sprach: „Ihr wisst nicht, was ihr begehret. Könnt ihr den Kelch trinken, den ich trinken werde?"[1]) Die Jünger bestanden auf ihrer Bitte; der Herr erträgt ihren unwissenden Ungestüm und benutzt die Gelegenheit, um ihnen eine Regel ihres Benehmens vorzuzeichnen, welche der evangelischen Demuth angemessener war. Ein Vorrang, der in anderer Weise wünschenswerth wäre, als jeder andere auf der Welt, sollte dem h. Jakobus vorbehalten sein, von welchem wir sogleich sprechen werden.

Unter allen Ländern, aus denen die alte römische Welt bestand, ist Spanien das westlichste und seine Abgelegenheit setzte es also der Gefahr aus, der Wohlthat des Evangeliums erst sehr spät theilhaftig zu werden. Aber die Vorsehung verleiht dem Glauben Flügel, und welches auch der Herd war, von welchem er ausgeht, Jerusalem oder Rom, er drückt ihm stets eine Ausdehnungskraft auf, welche die äussersten Gränzen der Welt erreicht. Zahlreiche Schriftsteller behaupten, dass der h. Petrus in Spanien gepredigt habe.[2]) Nach diesen Schriftstellern wäre der Fürst der Apostel, nachdem er den h. Epaphroditus (am 22. März) zum Bischof von Terracinna geweiht, von dieser Stadt nach Spanien abgereist, wo er einen Bischof Namens Epinetus zu Sirmium zurückgelassen hätte.

Aber diese Behauptungen sind nicht historisch nachgewiesen; besser erwiesen ist die Sendung von sieben zu Rom geweihten und nach Spanien gesandten Bischöfen. Das römische Martyrologium führt (15. Mai) ihre Namen und die der Städte an, wo sie von ihren glorreichen und fruchtbaren Arbeiten ausruhten.[3])

1) Matth. XX., 20—24.

2) Vergl. *Florez, „Espanna Sacrada."* Madrid, 1748. tom. III. pag. 25.

3) In einem gothischen Brevier ist das Fest dieser sieben Bischöfe auf den 1. Mai festgesetzt; ein sehr langer Hymnus feiert in demselben ihre Herrlichkeit. Vergl. *Liturgia Mozarabica, edit. Migne tom. II. col. 1111—1116.*

Man weiss übrigens aus anderen Quellen, was der h. Petrus und seine ersten Nachfolger gethan haben, um das Christenthum jenseit der Pyrenäen und in mehreren anderen Ländern einzuführen. „Es ist offenbar", sagt Innocenz I. in einem seiner Briefe,[1]) „dass in ganz Italien, Gallien, Spanien, Africa, Sicilien nnd auf den Inseln des mittelländischen Meeres sonst Niemand Kirchen gegründet hat, als diejenigen, welche der ehrwürdige Apostel Petrus und seine Nachfolger zum Priesterthum erhoben haben." Die Päpste jener Zeit pflegten zahlreiche Missionare als „Bischöfe der Heiden" zu weihen, welche den Auftrag hatten, durch die Bekehrung der Ungläubigen selbst ihre Diöcesen zu schaffen, gleichsam wie Könige, welche zum voraus für Königreiche gekrönt würden, welche sie durch ihre Weisheit und ihre Waffen etwa erobern könnten.[2])

Der Völkerlehrer verspricht den Römern in einem seiner Briefe an sie, sie zu besuchen, wenn er nach Spanien reisen würde, welches Vorhaben er zwei Mal ausdrückt.[3]) Sein Plan war, als er Griechenland verliess, nach Italien und dann nach Gallien zu gehen und von da aus sich nach Spanien zu begeben. Aber er musste die Ausführung dieses frommen Vorhabens verschieben. Von den Juden zu Jerusalem festgenommen, wurde er als Gefangener nach Rom geschickt, wo er zwei Jahre im Kerker zubrachte. Aber nach seiner Befreiung führte er seine Plane aus nnd ging nach Spanien, wo er den christlichen Glauben predigte. Unter diejenigen, welche er bekehrte, setzte die h. Kirche die h. Zantippe und die h. Polyxena auf ihre Altäre (23. Sept.). Wenigstens werden sie vom römischen Brevier Schülerinnen der Apostel (*Apostolorum discipulae*) genannt.

(Fortsetzung folgt.)

Das Wohnhaus im Mittelalter.

(Probe aus Falke's „Kunst im Hause".)[4])

Ein gemeinsamer, alle Verschiedenheiten der Nebenbedingungen beherrschender Grundplan, eine solche Ein-

1) *Innocentius I. Epist. ad Decent.*

2) *Thomassin. De veter. et nov. ecclesiae discipl. p. 1. Lib. 1. c. 54.*

3) Röm. XV., 24—28.

4) Wir wollen durch diese Probe aus dem vortrefflichen und interessanten Buche, in welchem durch die Fülle des gesammelten Stoffes und durch die kunstvolle Gruppirung der Details untergegangener Culturepochen, und zwar im Bilde der behaglichen Familienhäuslichkeit vor unserem schauenden Auge aufleben, in dem Leser einen ungestümen Appetit zur Lesung des Ganzen anregen.

heit der Anlage fehlt durchaus der nordischen Wohnung des Mittelalters. Es lassen sich vielmehr, wenn man die verschiedenen Nationen, die verschiedenen Classen der Gesellschaft, den Fürsten, den Ritter und den Bürger, wenn man Stadt und Land berücksichtigt, mehrere Grundanlagen verfolgen, welche aus barbarischen Zuständen heraus in den Jahrhunderten des Mittelalters einer Entwickelung und Erweiterung unterlagen. Anders gestaltete sich das englische Wohnhaus als das in deutschen Städten, anders war das Kaufmannshaus der nordischen Seestädte als das des süddeutschen Gewerbsmannes oder des Patriciers der Reichsstädte, anders war der fürstliche Palast oder die Fürstenburg als das Felsennest des Ritters im Gebirge oder sein Gehöfte in der Ebene, von der Wohnung des freien Bauers, wohin die Kunst nicht kam, gar nicht zu reden.

Fehlt der mittelalterlichen Wohnung diese Einheit der Anlage, welche die Schilderung wesentlich erleichtern würde, so geht uns auch noch dazu die Einheit des Kunststiles ab, denn es sind zwei oder eigentlich drei Kunstepochen oder Stile, welche wir zu durchlaufen haben, den romanischen, den gothischen und dazu als den frühesten den der merovingischen und karolingischen Zeit. Auf diesen letzteren brauchen wir allerdings wenig Gewicht zu legen, theils weil für unsere Zwecke die Kenntniss vollendeter oder ausgebildeter Kunstzustände bedeutungsvoller ist, als diejenige der werdenden oder unvollkommen gebliebenen, theils weil überhaupt in jenen frühen Zeiten des Mittelalters die Kunst im Hause noch wenig mitzusprechen hat. Verhältnissmässig, wenn wir den Vergleich mit dem Alterthum ziehen, gilt das auch für die Zeit der romanischen Epoche, ja, auch noch der ersten gothischen Zeit, denn es ist höchst auffallend, wie viel von Pracht, von Farben, kostbaren Stoffen, Gold und Edelsteinen an den Schmuck der eigenen Person, der Kleidung, der Rüstung, der Pferde verwendet wurde, und wie wenig davon der Ausstattung der Wohnung zu Gute kam. So lässt die Behausung des Mittelalters eben so wohl an Kunst wie an Wohnlichkeit viel zu wünschen übrig; nichts desto weniger ist sie für uns bedeutungsvoll, und nicht bloss, weil man heute vielerOrten in ihr das Ideal erblickt, sondern weil sie der Ausgangspunct unserer gegenwärtigen Zustände ist, weil sie auf unserem Boden, in unserem Klima, unter unseren, wenn auch damals weniger entwickelten Ideen von Leben, Familie und Gesellschaft in eigener Weise sich gebildet hat.

Die Verschiedenheit des Bauplanes, dessen ich so eben gedacht habe, kümmert uns dabei nicht so sehr, da es sich ja vorzugsweise um die Ausstattung des Innern handelt. Indessen steht doch auch diese wieder zu sehr mit jenem in Zusammenhang, als dass wir die bauliche Entwickelung, die Bedeutung und Eintheilung der Zimmer ganz zu umgehen vermöchten. Ich muss desshalb ihrer mit einigen Worten gedenken, wobei ich einerseits nur diejenigen Classen der Gesellschaft beachten kann, bei denen Kunst überhaupt damals in Frage kam, andererseits dasjenige vorzugsweise berühren werde, was den verschiedenen Bauplänen gemeinsam ist.

Dieses Gemeinsame für die ganze höhere Gesellschaft des Mittelalters ist vor Allem die grosse Halle oder der Saal, in mancher Hinsicht dem Atrium der Römer vergleichbar, aber niemals offen, niemals hofartig, sondern stets ein geschlossener, vollständig gedeckter Raum. Die Halle bildet den Mittelpunct des ritterlichen Lebens: sie ist die Stätte, wo der Lehnsherr seine Vasallen versammelt, wo er ihre Huldigungen empfängt, wo er ihnen Feste und Schmausereien gibt. Sie ist daher eine Nothwendigkeit für das ganze Sein und Treiben des Feudal-Adels; sie gewinnt an Bedeutung mit ihm, sie blüht mit ihm, aber sie versinkt auch mit ihm selber zur Unbedeutendheit, zur Vorhalle, zum Aufenthalt der wartenden Dienerschaft. Ihr Verhältniss zu den übrigen Räumen — vorausgesetzt, dass es deren mehrere gab, denn für den gewöhnlichen Adel, den einfachen Ritter, den Landedelmann war die Halle lange Zeit eben ein und alles, Stätte des Tageslebens und für die Nacht Herberge der Familie und des Gesindes — ihr Verhältniss, sage ich, zu den Wohnzimmern ist das Verhältniss zwischen der Gesellschaft und der Familie: so lange die Halle in Blüthe und Bedeutung stand, stand im Leben die Gesellschaft höher als die Familie, ihr Sinken und ihr Fall aber bedeutete den Sieg der Familie und des Familienlebens.

Auf dem Verhältniss der Halle zu den Wohnräumen beruht auch der Unterschied der baulichen Anlage. Nach der altgermanischen Anlage feudalherrlicher Sitze bildete jeder Raum, der einem besonderen Zwecke gewidmet war, auch ein besonderes, für sich selbständiges Gebäude. Die Halle lag in der Mitte, an Grösse und Schmuck vorragend und um einige Stufen erhöht; zu den Seiten, aber getrennt von ihr, ein Zimmer oder Gebäude, welches die Wohnung und zugleich Schlafstätte der Frau und des Mannes, der Kinder und des weiblichen Gesindes ausmachte; sodann ein anderes für die männliche Dienerschaft, während das kriegerische Gefolge auch die nächtliche Beherbergung in der Halle fand; ein anderes wieder als Stall, ein anderes als Küche, das Ganze von einem Pfahlgraben umschlossen, mit einem Thor, durch welches der Weg gerade aus auf den Eingang der Halle führte. So waren die Höfe der merovingischen Franken, so die Pfalzen Karl's des

Grossen, so die grossen Herrensitze der Angelsachsen, die wir durch Bilder in den alten angelsächsischen Manuscripten hinlänglich kennen, um uns mit Hülfe der Erzählungen eine klare Vorstellung machen zu können.

Der nächste Schritt in der Entwickelung bezeichnet eben sowohl einen baulichen Fortschritt, wie einen Fortschritt in der Cultur, im socialen Leben. Er setzt die Nebengebäude, insbesondere das Frauenhaus, in Verbindung mit der Halle, und eben dadurch bringt er die Frau in die männliche Gesellschaft, in die Gesellschaft überhaupt, deren belebenden und sittigenden Mittelpunct sie alsbald danach in der nachfolgenden Periode der Ritterromantik bilden sollte. Die „gehörnte" Methhalle der Angelsachsen, wie sie im Beowulfliede genannt wird, kannte von Geselligkeit nur die Gelage und Feste der Männer.

Der Weg aber, in welchem diese bauliche Verbindung vor sich ging, war ein doppelter. Entweder wurden die Nebengebäude zur ebenen Erde an die Seiten der Halle angelehnt, so dass auf der einen Seite sich stets die Frauenwohnung (im Gegensatze zur Halle *camera, chambre,* Kammer, Zimmer genannt) befand, auf der anderen entweder die Küche oder die Stallung, da die Speisen noch meistens an dem Feuerplatz in der Halle bereitet wurden, eine besondere Küche also nur etwa sehr vornehmen Häusern nothwendig erschien. Das Frauengemach erhielt Thür- und Fensteröffnung nach der Halle hinein, so dass die Frau von Allem wusste und an Allem Theil nehmen konnte, was in der Halle vorging. Wurden nun diese drei oder vier verschiedenen Räume unter einem und demselben gemeinsamen Dach vereinigt, was nicht gleich von Anfang an nothwendig war, so war damit das Haus baulich vollendet. Oder — und das ist der zweite Weg — es wurde das Frauengemach über die Halle gelegt, und damit war bedeutungsvoll der Etagenbau gegeben. Anfangs fand die Verbindung mit der Halle nur äusserlich durch eine ausserhalb der Mauern liegende Stiege Statt, bald aber durch eine innere Stiege, die in der nachfolgenden kriegerischen Zeit gewöhnlich durch die dicken Mauern gezogen wurde.

Die weitere Ausbildung, vielleicht auch schon die Entstehung dieser zweiten Art, ging insbesondere unter dem Einfluss der Normannen vor sich, die uns ja überhaupt aus der Kunstgeschichte als kühne und fortbildende Baukünstler bekannt sind. Wohin sie ihre Raubzüge und Einfälle richteten oder wo sie sich als Eroberer niederliessen, machten sie Befestigungen nothwendig, theils für sich selber gegen die Unterworfenen, theils für diejenigen, denen ihre Angriffe galten. Haus und Hof der grossen Feudalherren wurden nun zu Festungen, welche in gefahrvollen Zeiten auch dem ganzen Lehnsgefolge zum Aufenthalt dienten und ihrer Vertheidigung mit anvertraut waren. Dabei war es, wie gesagt, eben die zweite Art, weil sie den zu vertheidigenden Raum so klein wie möglich zuliess, die zur Grundlage diente. Aus Halle und darüber liegendem Wohngemach wurde ein kolossaler Thurm, Donjon genannt, mit ausserordentlich dicken Mauern, die bald in drei, später in vier Etagen aufstiegen. Jedes Geschoss bildete einen einzigen Raum, doch wurde die Bestimmung der Etagen geändert. Die Halle wurde in den ersten Stock verlegt, behielt aber den Zugang von aussen, der in Zeiten der Gefahr und der Belagerung abgebrochen werden konnte. Das Erdgeschoss wurde Vorrathsraum und war allein von oben her zugänglich. Die Lehnsleute lebten und schliefen in der Halle, in deren dicke Mauern neben den Schiessscharten Nischen und Gänge eingebrochen waren, um die Betten aufzunehmen. Der zweite Stock wurde Familiengemach, während der dritte den Kindern, dem weiblichen Gesinde und weiblicher Arbeit gewidmet war.

So war in ihrer Grundform die Burg der normannischen Barone, aber im Laufe des 12. Jahrhunderts erhielt sie durch die Entwickelung des romanischen Baustiles so wie bei der reicheren Gestaltung des ritterlichen Lebens ebenfalls, zumal im Innern, eine reichere Ausbildung. Sie bekam statt der Schiessscharten nicht bloss schöne, oft gekuppelte Bogenfenster mit der bekannten normannisch-romanischen Ornamentation umzogen, nicht bloss Bogenstellungen im Innern, die breitere Decke zu tragen, es wurden auch andere bedeutungsvolle Veränderungen vorgenommen. Der erste Stock bildete die Wohnung der Kriegsleute und die Halle als Ehrengemach, als Sitz des lehnsherrlichen Empfangs und der Geselligkeit, wurde in den zweiten Stock verlegt und möglichst kunstvoll geschmückt. Der dritte und vierte Stock blieben der Familie, aber sie wurden, entsprechend der verfeinerten Sitte, einem erhöhten Anstandsgefühl und vermehrten Bedürfnissen der Gastlichkeit, in verschiedene Zimmer abgetheilt. Immer aber blieben Halle und Wohnbehausung in ihrer Trennung und in ihrer herkömmlichen Bedeutung als die Hauptbestandtheile. Sie blieben es auch noch, als in der Zeit des gothischen Stils das kriegerische Gefolge in Nebengebäude verlegt, der Donjon mit verdünnten Mauern zum eigentlichen Palast wurde, und beide mit den Stallungen von gethürmter Mauer umschlossen wurden und nun alles zusammen die Burg bildete. Erst als die Lehnsherrlichkeit der Barone verschwand, als der Königshof den ganzen Adel anzog und alle gesonderten Hofhaltungen ver-

schlang, da sank die Halle eben so in ihrer architektonischen wie politischen und socialen Bedeutung.

Im Wesentlichen war in Deutschland der Gang der Entwickelung derselbe, nur die bauliche Anlage zeigt Verschiedenheiten. Auch hier beherrscht die Halle, in Deutschland Saal oder Pallas genannt, die Stätte fürstlicher Repräsentation und ritterlicher Geselligkeit, alle übrigen Theile des Bauplanes; aber je fürstlicher die Burg, um so mehr breitet sich Alles neben einander aus, wenn auch zum Theil unter demselben Dach. Nur die Enge des Raumes auf isolirtem Felsen oder die Armuth des ritterlichen Herrn konnte zu donjonartigen Thurmburgen führen, die aber an Kolossalität mit den französischen oder englischen nicht wetteifern konnten, auch durchgängig erst einer späteren Zeit angehören. Was sie hervorrief, war mehr die Noth und das Bedürfniss, als ein bauliches Princip; die innere Einrichtung, der Zustand der Wohnlichkeit waren daher auch von der kläglichsten Art. Das eine und einzige grosse Gemach, das sich über den Stallungen und Vorrathsräumen befand, diente als Halle und Wohnung der ganzen Familie zum Kochen, Speisen und Schlafen, und musste unter Umständen selbst noch den Anforderungen der Gastlichkeit gerecht werden. Anders auf der fürstlichen Burg, davon uns aus der Periode des romanischen Stils, also der glänzendsten Epoche des Ritterthums, in der Wartburg, der Residenz der thüringischen Landgrafen, ein grossartiges Beispiel noch ziemlich gut erhalten ist. Das Hauptgebäude, welches aus einer ganzen Anlage dominirend hervortritt, enthält vor Allem eine grossartige Halle, die entweder im ersten Stock oder gewöhnlicher, wenigstens in früherer Zeit, zur ebenen Erde lag, dann aber wohl — und es ist in den Dichtungen oft davon die Rede — um eine grosse Freitreppe erhöht war, auf welcher vornehme Gäste vom Herrn empfangen wurden. Ueber der Halle oder auch neben derselben lagen die Familiengemächer und Gastzimmer, letztere auch wohl in zerstreuten Gebäuden, wie sie für mancherlei Bedürfnisse des kriegerischen oder friedlichen Lebens die Ringmauern einschlossen. Im 12. und 13. Jahrhundert, in jenen Zeiten des Sängerwettkampfes, in den Zeiten der grossen Turniere und poetisch eingekleideten Feste, zu denen nicht bloss Ritter und Damen, sondern auch Sänger, Dichter und Spielleute, fahrende Künstler aller Art herbeizogen, musste ein fürstlicher Sitz wie die Wartburg auf Hunderte von Gästen eingerichtet sein, mochte auch die Beherbergung für die Nacht manche Wünsche unbefriedigt lassen. Ein Princip aber in der Anlage aller dieser Räume gab es nicht: die Beschaffenheit des absichtlich auf Felsenhöhen gewählten Bodens, das Bedürfniss, die Rücksicht auf die Befestigung entschieden in der Hauptsache.

Noch weniger möchte in den Städten ein beherrschendes Princip aufgefunden werden, zumal hier die Halle mit ihrer Bedeutung zum grossen Theil hinwegfiel. Hier wirken weniger die Anforderungen der Wohnlichkeit und Geselligkeit, an deren Befriedigung man eigentlich erst in den späteren Jahrhunderten des Mittelalters dachte, als die des Geschäfts und Berufs, und sodann die Enge des Raumes in der Begränzung der Stadtmauern, welche die Häuser in die Höhe trieb. Das Geschäft musste vorn an der Strasse seinen Sitz haben; hier waren die offenen Werkstätten, in welche man von der Strasse hineinsah, hier die Verkaufsläden, hier zunächst auch die grossen Waarenlager der Kaufleute, die oft, wie man noch heute in den norddeutschen Seestädten sehen kann, fast den grössten Theil des Hauses einnahmen und die Wohn- und Schlafzimmer ganz in den Hintergrund oder hoch hinauf verdrängten, dass sie fast wie Schwalbennester in dem gewaltigen Raume kleben. Die Geselligkeit fand hier noch keine Stätte und eben so wenig wohl die Kunst. Alle Zünfte, wie auch die Patricier oder Geschlechter, waren wie politisch auch gesellig zu Genossenschaften vereinigt und erfüllten die Pflichten und Vergnügungen der Gastlichkeit auf den Herbergen oder auf den Herrentrinkstuben. Erst im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert gewinnt auch das städtische Bürgerhaus sociale und künstlerische Bedeutung. Die Städte waren zu Macht und Ansehen gekommen, die Bürger waren reich geworden, die Patricier, wohlhabender als der Landadel, dünkten sich diesem gleich und wollten es ihm auch an ritterlicher Lebensart gleich thun. Da sonderten sich in den städtischen Häusern diejenigen Zimmer, welche nicht dem blossen Geschäft, sondern überhaupt dem Verkehr mit der Welt, besonders dem geselligen, dienten, von denen, welche allein der Intimität der Familie gewidmet waren; da bauten sich die Patricier stattliche, palastartige Häuser, wie wir sie zum Theil noch in den alten Reichsstädten finden, Häuser mit grossen Sälen und hinreichenden Wohngemächern, die sie reicher ausstatteten und weit behaglicher einrichteten, als es die Ritter auf der Burg bis dahin je vermocht hatten.

Denn trotz des glänzenden ritterlichen Gefolges, trotz der Feste und Gastgelage, trotz der reichgeschmückten Kleidung von Herren, Damen und Dienerschaft, trotz der geräumigen Hallen und der kolossalen, aus fertigem, selbst üppigem Architekturstil hervorgegangenen Bauten darf man sich den Aufenthalt auf diesen Burgen, den grossen wie den kleinen, nichts weniger als behaglich,

die Einrichtung nichts weniger als wohnlich oder Schmuck und Geräth als besonders künstlerisch vorstellen. Ich will nicht reden von der Halle der Angelsachsen oder anderer deutscher Völkerschaften jener Zeit, worin die Helden auf denselben Bänken schliefen, auf denen sie eben gezecht und getafelt hatten, und in denen sie, wenn es kalt war, um ein Feuer sassen, das in der Mitte auf dem Estrich brannte und bei dem Mangel eines Kamines den ganzen Raum mit Rauch erfüllte, bis er durch zufällige Löcher in der Decke, durch kleine Fensteröffnungen oder durch die Thür seinen Ausgang fand. Golddurchwirkte Teppiche an den Wänden, meist italienischer oder byzantinischer Herkunft — und auch das wohl in seltenen Fällen —, der vergoldete Ehrensitz des Lehnsherrn von plumper Arbeit, vielleicht auch einiges Gold- und Silbergeschirr, theils ererbte Beute, theils eigene Arbeit, waren wohl das Einzige, was diesen Hallen einigen Glanz verlieh, die Kleiderstoffe ausgenommen, welche man, ihre Herkunft rücksichtslos bezeichnend, „Raub" nannte. Hier und da fanden sich auch, zumal an Königssitzen, noch einzelnes antikes Geräth, ein vergoldeter Bronzesessel, faltstuhlartig mit Löwenköpfen an den Lehnen, aus spätrömischer Zeit, der nun als Thronsessel diente, auch wohl ein silberner Tisch mit allerlei Arbeit daran oder auch silbernes und goldenes Trinkgeschirr. Alles das wurde aber mehr des Stoffes als der Kunst wegen geschätzt und fand sich entweder vereinzelt oder zufällig mit anderen Gegenständen in diesen Räumen beisammen, in deren etwaigem Schmuck man weder Absicht noch Geschick erkennen konnte. Bei dem durchaus unfertigen, dem Rohesten sich entwindenden Zustande der Kunstbildung, die eben so mit der Technik wie mit dem Verständniss zu kämpfen hatte, durfte man freilich auf harmonische Durchbildung in keiner Weise rechnen. (Schluss folgt.)

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Nürnberg. Als Schlüssel zum Verständniss und Lesen alter Handschriften, Urkunden, Münzen, Wappen u. s. w. erscheint ein als Manuscript herausgegebenes tabellarisches Werk von Dr. Franz Sauter unter dem Titel: Alphabete, Zahlreihen, Abbreviaturen und Textproben aus Manuscripten, Urkunden, Salbüchern, Chroniken etc. vom 6. bis 16. Jahrhundert. Das Werk erscheint in zwei Lieferungen und enthält 13 lithographirte und in Farbendruck ausgeführte Blätter.

Hamburg. Die Concurrenz für Entwürfe zu einem silbernen Ehrenschilde für General von Werder, die von Seiten eines Hamburger Comite's ausgeschrieben war, hat 33 Entwürfe hervorgerufen, von denen jedoch kein einziger ganz den Wünschen der Donatoren entsprechend und zur Ausführung geeignet befunden worden ist. Die ausgesetzten Preise von 150 Thalern resp. 100 Thalern sind den Arbeiten der Bildhauer G. Kaupert in Frankfurt a. M. und Anton Hess in München zu Theil geworden.

Graz. Bei den am 8. Mai Statt gehabten Berathungen der Sectionen und des Gesammt-Ausschusses des christlichen Kunstvereines der Diöcese Seckau, so wie bei der am 26. April Statt gefundenen Versammlung des Geschäfts-Ausschusses wurden sämmtliche an das Secretariat eingelaufene Bestellungen in allen Zweigen der kirchlichen Kunst einer eingehenden Besprechung unterzogen. Wir erwähnen davon, dass seit October 1870 190 Bestellungen beim Secretariate eingelaufen sind, wovon 120 bereits ausgeführt, die übrigen noch in der Ausführung begriffen sind. In der Plenarsitzung des Ausschusses wurde der Antrag gestellt und angenommen, dass der christliche Kunstverein wegen seiner verwandten Interessen mit dem „historischen Verein für Steiermark" mit demselben in einen engeren Verkehr trete, demselben als Mitglied beitrete und einen Schriftenaustausch mit demselben anbahne.

Hierauf hielt der Herr Historienmaler und landschaftliche Akademie-Professor H. Schwach, welcher als Gast die Versammlung beehrte, einen sehr interessanten Vortrag über die Restaurirung des grossen sowohl künstlerisch als auch historisch merkwürdigen Wandgemäldes an der Südseite der Domkirche in Graz. Dieser Vortrag wird in den nächsten Nummern des Kirchenschmuckes vollinhaltlich mitgetheilt werden. Am Schlusse desselben sprach der Obmann dem verehrten Gaste den Dank des Ausschusses für diesen höchst interessanten Vortrag aus. Die Mittheilung, dass der Verein ein Mitglied, den hochwürdigen Herrn Anton Rath, Pfarrer zu Vordernberg, durch den Tod verloren habe, ward mit dem allgemeinen Ausdruck des aufrichtigen Beileides zur Kenntniss genommen.

Schliesslich wurden den Anträgen der Section Architektur, betreffend zwei dem Fürstbischöflichen Ordinariate vorzulegende Gutachten über die Neuerbauung einer Kapelle zu Wolfsberg und Restaurirung des Hochaltars zu Göss, die Zustimmung ertheilt, und damit die Ausschuss-Sitzung geschlossen.

Bemerkung.

Alle auf das Organ bezüglichen Briefe und Sendungen möge man an den Redacteur und Herausgeber des Organs, Herrn Dr. van Endert, Köln (Apostelnkloster 25), adressiren.

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst
herausgegeben und redigirt von
F. van Endert in Cöln.
Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 15. Köln, 1. August 1871. XXI. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Das Wohnhaus im Mittelalter.

(Fortsetzung statt Schluss.)

Einige Jahrhunderte später, zur Zeit des romanischen Kunststiles, dessen Eigenthümlichkeit ohnehin in einer besonders reichen, lebendigen und phantastischen Ornamentation lag, musste allerdings ein grosser Fortschritt gemacht sein. Ueberaus zahlreiche Fürsten und Herren hatten auf den Kreuzzügen die Herrlichkeit der neu entstandenen arabisch-saracenischen Kunst kennen lernen, die Pracht der orientalischen Paläste, den Glanz der kostbaren Gewänder, der Waffen und des Geräthes, und, zurückgekehrt, konnten sie freilich in ihren öden Gemächern, an ihren kahlen Wänden und unbeholfenem Hausrath nicht länger mehr Befriedigung empfinden. Genueser, Venetianer und die Handelsleute anderer Seestädte sorgten ohnedies dafür, dass selbst die originalen Glanzstoffe des Orients nicht unerreichbar blieben. Allein das warme Klima, der sonnige Himmel konnten nicht mitgenommen werden, und so geschah es, dass trotz des Fortschrittes, trotz der erweckten Lust an reicherer, kunstgerechter Ausstattung der Wohnung eine vollkommene Wohnlichkeit nicht herzustellen war. So gab es auch danach keine Befriedigung in der Häuslichkeit, und endlos sind die Klagen der Dichter über die Rauhigkeit und Härte des Winters, der alle Freuden tödtet und die Menschen in kalte, öde, dunkle Mauern einsperrt. Wir können es mitfühlen, wenn wir die Burg und ihre Einrichtung kennen, wie alle Herzen in Jubel ausbrechen, wenn der Mai kommt, der die Gefangenen erlöset, der Wärme und Sonnenschein in die Wohnungen, Wonnegefühl in die Seelen einziehen lässt.

An solchem unwohnlichen Zustande trug vor Allem die Schuld ein durchaus ungenügender Fensterverschluss, der sich auf den hochgelegenen Burgen, die ungeschützt allen Winden, einer ewigen Zugluft ausgesetzt waren, in doppelt unangenehmer Weise fühlbar machte. Wir denken uns diese ritterlichen Hallen, so wie nicht minder die heimlich gemüthlichen Damengemächer, wie wir sie wohl heute auf restaurirten Burgen oder in modernen burgähnlichen Bauten antreffen, in tiefen Bogenfenstern mit farbigen Glasmalereien versehen, die ein poetisch farbiges, dämmeriges Flimmerlicht in das Innere werfen und es dadurch schon mit Reiz erfüllen. Allein dergleichen gab es bis zum fünfzehnten Jahrhundert, also die ganze Blüthezeit des Ritterthums hindurch bis an die Gränze der Neuzeit, nur in höchst seltenen Ausnahmen. Allerdings waren in den grösseren Kirchen und selbst in Klöstern reicherer Art die Fenster durchweg verglaset, nicht aber, obwohl es auffallend sein mag, in Schlössern und Wohnungen. Selbst die Dichter, die einige Male die Zimmer königlicher Prinzessinnen mit Glasfenstern ausstatten, erwähnen derselben als einer ganz besonderen Sache. Oft bestand der ganze Fensterverschluss nur aus Holzläden, die, wenn sie verschlossen waren, Licht und Luft zugleich nahmen. In allen besseren Wohnungen waren die Holzläden aber der Regel nach mit irgend einem Stoffe verbunden, der wenigstens das Licht nicht völlig absperrte, entweder so, dass mit ihm ein Theil des Fensters, der andere mit Holzläden verschlossen war, oder dass jener Stoff den inneren Verschluss bildete, die Läden davor aber den äusseren.

Dieser Stoff war in den meisten Fällen mit Wachs überzogene dünne Leinwand oder ölgetränktes Papier oder auch geschabtes Horn, wie es wohl noch heute bei Stall-Laternen gebräuchlich ist, in sehr seltenen Fällen aber das durchsichtige Marienglas, das dann, eben so wie das Horn, in kleinen Stücken eine gegitterte Tafel ausfüllte. Solche Art des Fensterverschlusses war noch im vierzehnten Jahrhundert bei Weitem die gewöhnlichere, selbst in den reicheren deutschen Städten, welche an Comfort die Burgen überflügelten. Erst im fünfzehnten Jahrhundert wurde der Glasverschluss wenigstens in Deutschland so weit allgemein, dass z. B. um das Jahr 1470 zu Nürnberg Wohnungen der städtischen Beamten und Diener vollständig damit versehen waren, während auf der kaiserlichen Burg, die allerdings unbewohnt und darum vernachlässigt war. das Glas noch in manchen Zimmern fehlte. Wir müssen aber annehmen, dass zu dieser Zeit am Schluss des Mittelalters alle Häuser der besseren und wohlhabenderen Classen, einige Länder ausgenommen, Glasfenster hatten, eben so auch die Burgen, wenn ihre Bewohner nicht, wie damals häufig, verkommen oder verbauert waren. Dabei war das Glas gewiss nicht selten farbig und mit Malereien geschmückt, häufiger aber bestand es wohl noch aus den kleinen, runden, mit Blei gefassten Butzenscheiben.

Unter solchen Umständen wäre eine gute Beheizung doppelt erwünscht gewesen. Zwar wurden seit dem zwölften Jahrhundert Kamine zahlreicher eingeführt und die Damenwohnungen regelmässig damit ausgestattet; auch trugen die Kamine, deren Mantel und Gesimse plastischen oder farbigen Schmuck erhielten, nicht selten wesentlich zur Verschönerung des Zimmers bei, zumal das Feuer ein gemüthlich flackerndes Licht verbreitete und alle Gegenstände mit seinem Scheine übergoss; aber es erwies sich die Wärme, welche der Kamin ausstrahlte, in den meisten Fällen als ungenügend. Insbesondere galt das von den grossen Hallen, in denen wir oft mehr als einen gewaltigen Kamin finden, dessen Schlot mit seinem Mantel weit in das Zimmer hereinragte. Aber selbst das war nicht immer der Fall; viele Hallen grosser, schlossähnlicher Landsitze behielten ihren aufgemauerten Feuerplatz in der Mitte, den ein grosser eiserner Bock zum Auflegen der gewaltigen Holzscheite bezeichnete, noch bis in das sechszehnte Jahrhundert hinein. So spricht es denn nur zu deutlich, wenn wir in den alten Erzählungen lesen, wie jeder Ankömmling, jeder Reisende sogleich zum Feuer geführt wird, oder wenn wir auf den Bildern, die das Innere von Zimmern darstellen, die Bewohner möglichst in der Nähe des Kamins sehen, vor dem regelmässig eine sophaartige Bank steht. In Wohnungen niederer Art, wo weniger auf rittermässigen Anstand gehalten wurde, finden wir allgemein die Leute blossfüssig vor dem Kamin- oder Heerdfeuer sitzen.

Erscheint somit die Wohnlichkeit auf der Burg selbst in solchen Hauptbedingungen ungenügend, so entsprach auch die künstlerische Ausstattung keineswegs immer dem glänzenden Bilde, welches uns die Dichtungen machen, oder welches wir uns gemäss der reichen Entwicklung der mittelalterlichen Arckitektur romanischen und gothischen Stils, gemäss der gepriesenen Herrlichkeit des Ritterthums zu bilden pflegen. Die Abbildungen zeigen uns häufig noch in späterer Zeit, und keineswegs bloss bei dürftigen Wohnungen, das nackte Gemäuer der Wände, das nicht einmal mit einem Anwurf gleichmässig gedeckt und mit einer farbigen Tünche freundlicher gemacht worden. Indessen fand doch auch ornamentale wie figürliche Malerei ihre Stelle,, zu welcher Teppichbehang und Holzvertäfelung hinzutraten, und auch der Hausrath bemühte sich im Stil der Zeit es zu künstlerischer Gestaltung zu bringen und mit der Architektur in Einklang zu kommen. Ueberhaupt muss man principiel das von der ausgebildeten Kunst des Mittelalters sagen, dass sie in ihrer Anwendung auf die Ausstattung der Wohnung im Allgemeinen richtige, in der Sache liegende Grundsätze verfolgte und nur in der späteren Gothik zu Uebertreibungen und Spielereien entartete.

Diese Anwendung richtiger Grundsätze gilt insbesondere auch von der Wandmalerei, die allerdings in Kirchen und öffentlichen Gebäuden vorzugsweise geübt wurde, wo sie zugleich von glänzend farbigen Glasfenstern gehoben und unterstützt war, jedoch von dem Schmuck der Schlosshallen und der Privatwohnungen keineswegs sich ausgeschlossen fand. Freilich erreichte die Malerei des Mittelalters bei Weitem nicht jene Höhe und Vollkommenheit der nachfolgenden Kunstperiode; sie blieb in der Zeichnung der menschlichen Gestalten, in der Modellirung der Formen, in der Verwerthung von Schatten und Licht, an Energie in der Darstellung des Ausdrucks, der Seelenstimmungen, der Charaktere weit zurück, ja, man kann sagen, bis zum Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts blieb sie überhaupt in allen diesen Beziehungen auf einer sehr niedrigen Stufe stehen. Aber für ihre Art der Wanddecoration bedurfte sie jener Kunstvollendung gar nicht; sie bedurfte nicht der grossen Künstler, sondern nur tüchtig geschulter handwerksmässiger Maler, die in einer richtigen, ererbten und selbst erprobten Tradition arbeiteten. Ihnen kam im Publicum ein gesunder, kräftiger Farbensinn entgegen, der auch plastischen Gebilden mit Vorliebe ein farbiges

Aeusseres gab und in den früheren Jahrhunderten vor und während der Zeit des romanischen Stils auch das Holzwerk der Möbel buntfarbig liebte, bis mit der späteren Gothik die überaus reiche Schnitzerei diese Art der Verzierung verdrängte.

In den Zeiten vor dem zwölften Jahrhundert herrschten in der ornamentalen, wie auch in der figürlichen Wandmalerei gelbliche und braune Töne vor mit Weiss und Schwarz in Verbindung, so dass die Wirkung im Ganzen einförmig und trüb war. Seit der Zeit trat aber ein entschiedener Umschwung ein, eben sowohl, wie es scheint, veranlasst durch den Einfluss dessen, was man im farbenglänzenden Orient gesehen hatte, wie durch die Entfaltung der Glasmalerei, neben deren prachtvollen, strahlenden Effecten — was man zunächst natürlich in Kirchen beobachtete — eine trübe oder nur matte Farbenstimmung nicht bestehen konnte. Um es ihr gleich zu thun, um nicht ertödtet zu werden, nahm man Gold in die Decoration auf, welches wieder seinerseits die lebhaftesten Farben, namentlich auch Blau, herbeirief. So gelangte man zu den allerreichsten Decorationen, vorzüglich an Gewölben und Decken. Die Zeichnung folgte dabei den grossgeschwungenen, laubigen Arabesken romanischen Stils, oder sie imitirte die Fachmuster der gewebten Stoffe, die mit den Stoffen selbst zum grossen Theil aus dem Orient gekommen waren, in Italien aber und sonst auf christlichem Boden mancherlei Veränderungen erlitten, auch symbolische Thiergebilde und andere Motive christlicher Art in sich aufgenommen hatten. Sie erfüllten aber vollkommen ihren Zweck, den nämlich, der Wand die kahle Lehrheit zu nehmen und sie für das Auge bei dem Mangel einer anderen Decoration in ruhig angenehmer Weise zu beleben. Das Mittelalter hat darum auch zahllose Muster dieser Art geschaffen, die sich wegen ihrer Schönheit und Angemessenheit noch heute dem Studium und der Nachahmung empfehlen.

Seltener fand sich in Wohnräumen figürliche Malerei, und nicht bloss desshalb, weil fähige Künstler seltener waren, sondern auch, weil der hohen Betten, Kasten und später der Holzvertäfelung wegen wenig passender Raum übrig blieb. Solche Bilder nahmen daher, wo sie sich fanden, meist friesartig den oberen Raum der Wand unter dem Plafond ein, wobei dann die untere Hälfte mit ornamentaler Malerei, mit Geweben oder Vertäfelung überzogen war. Oft standen sie hier mit kleineren Figuren in zwei Reihen über einander, durch architektonische Umrahmung in Form von Bogenstellung zu selbständigen Bildern abgetheilt. Ihre Gegenstände sind meist dem Sagenkreise, den epischen Dichtungen des Ritterthums entnommen, wie z. B. auf der Burg Runkelstein in Tirol der reiche Nikolaus Vintler sich Scenen aus Tristan und Isolde hatte malen lassen. Zuweilen sind es auch Scenen allegorischer Art, wie sie im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert besonders beliebt waren, zuweilen auch genreartige, Spiele und Festlichkeiten, aus dem Leben der vornehmen Gesellschaft entnommen. Was die Ausführung betrifft, so war die Zeichnung freilich gemäss dem Stande der damaligen Kunstbildung vielfach mangelhaft, aber die Malerei, ohne tiefe perspectivische Hintergründe gehalten, mit illustrationsartig colorirten Figuren, erfüllte decorativ völlig ihren Zweck.

Wie schon angedeutet, erstreckte sich die Malerei auch auf die Decke der Zimmer, die entweder gewölbt war oder aus einer Holzconstruction bestand. Der Regel nach war sie aber in beiden Fällen nur ornamental, während in den Kirchen romanischen Stils, namentlich so lange sie noch flache Holzdecken hatten, der ganze symbolische Bilderkreis christlichen Inhalts zur Darstellung kam. Im Allgemeinen war für die Wohnung die Holzdecke jedenfalls häufiger als die Wölbung, welche mehr die Zellen der Klöster, die Refectorien und sodann in der kunstfertigen, reichen Gestaltung gothischen Stils öffentliche Hallen und Säle überdeckte. In letzterem Falle folgte die hinzugefügte farbige Verzierung der Construction, hob durch besonderes Ornament die Gurten heraus und erfüllte die Kappen mit laubigen Arabesken. Nicht selten war auch die Nachahmung des Sternenhimmels mit goldenen Sternen auf blauem Grunde, eine Verzierung, welche insbesondere wegen ihrer überaus kräftigen Wirkung als Gegenhalt gegen die gemalten Fenstergläser hervorgerufen war und von Kirchen auch in die Wohnungen überging.

Die Decke der alten Halle, so lange diese noch selbständiges Gebäude gewesen, war einfach von dem offenen Gebälk des Daches gebildet worden. Als die Halle aber einen Söller, ein oberes Stockwerk erhielt, wurde dessen Fussboden der Plafond des unteren Gemachs, so dass also von unten her die ganze Balkenlage sichtbar blieb und zwischen ihnen Mulden oder vertiefte Cassetten sich befanden. Wo ein Stockwerk über der Halle nicht vorhanden war, da konnte auch diese noch in späterer Zeit das Dachgebälk, das dann freilich mancherlei, namentlich auch farbige Verzierungen erhielt, als Decke beibehalten, oder es wurde eine Zwischendecke von Balken und Brettern gezogen, die nicht selten Gewölbdecken nachahmte. Ein solches Beispiel noch aus dem sechszehnten Jahrhundert ist die tonnengewölbartige Ueberspannung des grossen Rathhaussaales in Nürnberg.

Wo nicht das Holzwerk der Decke gänzlich unverziert blieb und allein mit seiner eigenthümlichen, mit der Zeit sehr geschwärzten und schweren Farbe wirkte, da war in den früheren Zeiten des Mittelalters die farbige Verzierung jedenfalls häufiger als die plastische, die mehr dem gothischen Stil angehört. Der Regel nach — und die Ausnahmen können nur von äusserster Seltenheit gewesen sein — war diese Malerei rein ornamental mit Anschluss an die Glieder und Felder, welche durch die Construction der Balkenlage gebildet waren. Später finden wir die Decken auch von unten her verschalt und die Fugen der Bretter wieder von schmalen Leisten überlegt. Dann folgte das Ornament arabeskenartig dem Laufe der Bretter, oder es wurde das Ganze mehr wie eine Fläche gedacht und also verziert. In dieser Art hat sich aus der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts im Kaisersaal der Burg zu Nürnberg ein Plafond erhalten, dessen Mitte ein kolossaler gelber Adler in schwarzem Felde einnimmt, während auf der übrig bleibenden Fläche das Arabesken-Ornament dem Laufe der Bretter zwischen den Fugenleisten folgt.

Das geschnitzte Ornament der Holzdecke begann mit der Profilirung der Balkenkanten, denen damit die Rohheit der Zimmermannsarbeit genommen wurde, oder es wurden diese Kanten mit leichtem geschnitztem Laubornament begleitet. Die Hauptstätte der Schnitzerei war aber nicht hier, sondern an den Trägern und Consolen, auf welche die Balkenköpfe aufgelegt wurden. Diese erhielten oft reiche und sehr mannigfache Gestaltung, oft auch figürliche Verzierung, Engel z. B., welche Wappen hielten, oder andere Figuren zu demselben Zweck, wobei denn auch Wappen und Wappenhalter in ihren Farben bemalt wurden. Bekanntlich bildete die Gothik diese Art Bedeckung in sehr kunstvoller Weise aus und überlieferte sie dem sechszehnten Jahrhundert, das sie allerdings wesentlich umgestaltete und figürliche Malerei hinzufügte.

Im Vergleich mit dem Plafond gelangte der Fussboden in der mittelalterlichen Wohnung zu einer sehr geringen oder wenigstens sehr seltenen künstlerischen Ausbildung. Der gewöhnliche Fussboden im Erdgeschoss war ein gestampfter Estrich, der möglichst geglättet wurde und der Kälte wegen im Winter mit Stroh, im Sommer aber zur Kühlung mit frisch geschnittenem Gras und Laub überdeckt wurde. Wenn mit dem Frühling die Blumenzeit kam, wurden Blumen, insbesondere Rosen, gestreut, und zu Festlichkeiten auch rings die Wände mit dem gleichen duftenden Schmuck versehen. Zuweilen, namentlich in den Hallen, wurde der Estrich durch Steinfliesen ersetzt, die auch schachbrettartig in verschiedenen Farben wechseln konnten. Stets aber waren die Muster sehr einfach, ohne entfernt an die reichen Compositionen der antiken Mosaikböden heranzureichen. Häufiger als die Steinplatten waren noch kleine gebrannte Thonfliesen mit eingegrabenen Ornamenten meist von geometrischen Motiven, die sich mannigfach wechselnd zusammensetzen liessen. Mitunter waren diese Fliesen auch glasirt, so dass der Boden sehr glatt war und wie ein Spiegel glänzte. Das kann als die dem Mittelalter eigenthümliche Art des Fussbodens betrachtet werden, welche später gänzlich wieder aufgegeben ist und nur in dem rothen Ziegelpflaster, das am meisten noch in Holland gebraucht wird, eine Erinnerung sich bewahrt hat. Zu gar keiner künstlerischen Gestaltung scheint aber der bretterne Fussboden gelangt zu sein.

So mag der Fussboden für das Bedürfniss des Nordens sowohl künstlerisch wie physisch als unzulänglich betrachtet werden. Er erhielt aber nach beiden Richtungen hin eine Ergänzung durch den jedenfalls sehr ausgebreiteten Gebrauch der Teppiche und Decken. Diese Gewebe spielen im häuslichen Leben des Mittelalters eine sehr grosse Rolle. Die Dichtungen geben keine Schilderung fürstlicher Wohnungen, ohne ihrer als Bekleidung für den Fussboden, die Wände und zum Theil auch der Möbel zu gedenken. Sie waren es, welche vor den Fenstern und den Thüren gegen den Zug der Luft schützen mussten; sie hingen vor den Betten und hatten die Aufgabe, die Intimität des Familienlebens zu wahren, indem sie in dem grossen Raume, der, wie wir gesehen haben, oft allem und jedem Gebrauche diente, kleinere Abtheilungen, Schlafstätten, Räume zur Damentoilette bildeten und, indem sie die Fenster- und Erkernischen abschlossen, daraus heimliche Plätzchen machten. So war es vorzugsweise der Gebrauch der Teppiche, worauf die Behaglichkeit und Anmuth der mittelalterlichen Wohnung, so viel sie davon haben konnte, beruhte.

Uebrigens ist ihre Anwendung vor dem zwölften Jahrhundert noch eine sehr beschränkte, und die Einführung figürlicher Tapisserien als Wanddecoration, der Vorläufer der Gobelins, datirt wohl noch aus späterer Zeit, wenn sie auch in den Kirchen längst schon diesem Zwecke gedient hatten. In nicht seltenen Fällen werden diese Verzierungen durch die Stickereien der Damen, die bei der Beschaffenheit des Burgenlebens für diese Kunst hinlänglich Zeit hatten und sich auch mit ihr die Langeweile vertrieben, entstanden sein; die meisten Stoffe dieser Art aber, durchgängig von Wolle, waren Gewebe, stückweise entstanden und mosaikartig zu-

sammengesetzt; in die Gesichter der Figuren hat dann nicht selten die nachbessernde Hand die Züge und Linien entweder hineingemalt oder hineingestickt. Bei denjenigen Stoffen, welche den Fussboden und die Möbel zu bedecken hatten, findet sich die Verzierung durchweg ornamental gehalten, bei denjenigen aber, welche als Wandbehang dienten, nahm die figürliche Verzierung im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert mehr und mehr zu, so dass sie vollkommen der monumentalen Wandmalerei entsprach, bis sie die Höhe der wunderbaren Arrazzi erreichte, welche nach den Cartons Raphaels gearbeitet wurden. Zahlreiche Beispiele dieser Art sind aus dem vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert erhalten mit denselben Gegenständen, wie sie bei der Wandmalerei vorkommen: Scenen aus der Sage und den Dichtungen, Genrescenen aus dem Leben, Spiele und Allegorieen. Oft sind Schriftbänder dabei, welche die Darstellungen erläutern. So gibt es im Germanischen Museum in Nürnberg einen grossen Wandteppich aus der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts mit einem scherzhaften Turnier unter den Augen der Königin Minne, das damals wohl eine Art Gesellschaftsspiel vorstellen mochte. Damen führen die Ritter gebunden an die Schranken; innerhalb derselben liegt ein Herr auf Händen und Knieen und trägt auf seinem Rücken eine Dame, die das rechte Bein erhebt, um damit dem gehobenen Fuss eines Herrn zu begegnen, der herankommt, sie in dieser Weise bügellos zu machen und gewisser Maassen aus dem Sattel zu heben. Ein anderer, jetzt in Nancy befindlicher Teppich, einst ein Prachtstück aus dem reichen Hausrath Karl's des Kühnen von Burgund, stellt mit zahlreichen Figuren personificirt die Gefahren des guten Lebens dar. Leckerei, Völlerei, Zeitvertreib, Ichtrinkdirzu und Gute-Gesellschaft sind die Opfer von Banquet und Souper geworden, welche gegen sie conspirirt haben. Sie rufen Gicht, Kolik und Apoplexie zu ihrer Hülfe herbei und schleppen die Angeklagten vor das Tribunal der Dame Erfahrung, von welcher unter Assistenz von Doctoren Gericht gehalten wird. Banquet wird auch zum Hängen verurtheilt, bei Souper werden aber mildernde Umstände zugelassen. Gewiss für den Speisesaal ein gutes Memento.

Auch für die Möbel mussten Decken und Teppiche nicht selten Schmuck und Bequemlichkeit zugleich sein, zumal in den früheren Jahrhunderten, so lange dieselben noch einfacher und roher gearbeitet waren. Die Sitzmöbel konnten ihrer auch später nicht entbehren, da sie im Mittelalter noch nicht gepolstert waren. Sie wurden darum mit weichen Teppichen überdeckt und erhielten zu weiterer Bequemlichkeit lose aufgelegte Kissen, mit denen grosser Luxus getrieben wurde. Insbesondere wurden an den Rücklehnen der Bänke die sogenannten Rücklaken aufgehängt, die häufig mit dem Wappen der Familie oder dem Zeichen derselben in regelmässiger Reihung verziert waren. Bei den Thron- und Ehrensesseln wurde die ganze hohe Rückwand damit bekleidet und ein Baldachin aus goldgeschmückten Stoffen mit goldenen Fransen darüber befestigt. In früheren Zeiten wurde einfach ein reich geschmückter Sessel unter einen solchen Baldachin gestellt, der von Pfosten oder Säulen getragen war.

Das Mobiliar hatte die Jahrhunderte des Mittelalters hindurch grosse Veränderungen durchzumachen; unwandelbar blieb dabei nur das Material, nämlich Holz. Metallsessel und Metalltische kommen nur in ältester Zeit vor, so lange noch Nachwirkungen und Reliquien des Alterthums vorhanden waren; Marmor blieb dem Süden überlassen. Die älteren Burgen hatten allerdings noch steinerne und gemauerte Bänke, namentlich in den Fensternischen, aber sie wurden auch mehr und mehr, zumal seit der Zeit der Gothik, durch hölzerne ersetzt.

(Schluss folgt.)

Die Apostel in der bildenden Kunst.

Von B. Eckl in München.

III.

Der h. Jakobus d. Gr.

(Fortsetzung.)

Die Reise des h. Paulus nach Spanien ist eine historische Thatsache, welche durch so gewichtige und zahlreiche Autoritäten aufrecht erhalten wird, dass es fast verwegen wäre, sie zu bestreiten. Die griechischen und lateinischen Kirchenväter und die spanischen Schriftsteller stimmen in diesem Puncte überein. Der Kürze wegen wollen wir nur, ohne Anführung eines Textes, die Namen des h. Chrysostomus, des h. Sophronius, Patriarchen von Jerusalem, des h. Athanasius, des h. Cyrillus von Jerusalem, Theodoret, des h. Hieronymus, des h. Gregor d. Gr., des h. Isidor, Beda des Ehrwürdigen, des h. Anselmus, des h. Thomas von Aquin, des Cornelius a Lapide, des Tirinus, des Lucas de Tuy, des h. Florentius u. A. anführen. Das alte Brevier von Toledo und das der Kirchen von Huesca und Jaca bestätigen dieselbe Thatsache.

Denjenigen, welche durch so viele Beweise noch nicht überzeugt werden können, kann man auch noch die

Spuren der Predigt des h. Paulus in Spanien weisen. Die Kirche zu Tortosa hat das Andenken an ihren ersten Bischof, den h. Rufus, den sie aus der Hand des h. Paulus empfangen zu haben behauptet, stets und zwar ohne Widerspruch geehrt. Wenn dieser dieselbe Person ist mit dem „Erwählten des Herrn", welcher im Briefe an die Römer [1]) vorkommt, dann kann man annehmen, dass der h. Paulus ihn zum steten Begleiter gehabt und zum ersten Hirten der Neubekehrten zu Tortosa gemacht habe. Die Kirche zu Tarragona [2]) eignet sich ihrerseits einen Heiligen als ihren ersten Bischof an, der den Namen des h. Paulus trägt und nach dem römischen Martyrologium (22. März) Niemand anders ist, als der Proconsul Sergius Paulus, welcher vom grossen Apostel bekehrt und getauft wurde. Nachdem er nach demselben Martyrologium der erste Bischof von **Narbona** geworden, soll er nach der constanten Tradition dieser Kirche späterhin der erste Bischof von Tarragona geworden sein. [3]) Ein spanischer Schriftsteller spricht von einem Steine, den man ehemals zu Viana mit einer alten Inschrift sah, welche den allgemeinen Glauben an die Verkündigung des Evangeliums in Spanien durch den h. Paulus bestätigt. Die Inschrift ist ein lateinischer Vers, den zwei Füsse zu viel leider hinkend machen, und welcher lautet:

Saulus praeco crucis fuit nobis, primordia lucis. [4])

Das Apostolat des h. Petrus und des h. Paulus in Spanien beruht also, wie man sieht, auf sehr achtbaren Traditionen. Aber die chronologische Ordnung setzt das Apostolat des h. Jakobus vor das dieser beiden heiligen Apostel.

Die erste Christenverfolgung zerstreute zu Jerusalem nur die Gläubigen, nicht aber auch die Apostel. [5]) Diese verblieben, und zwar noch nach der Steinigung des h. Stephanus, in der „heiligen Stadt", um daselbst die entstehende Kirche aufrecht zu erhalten und zu befestigen, und die Juden abzuhalten, zu glauben, dass sie dieselbe in ihren Windeln erstickt haben. So blieben sie, wiewohl Jesus Christus ihnen gesagt hat, von einer Stadt in die andere zu fliehen, wenn sie verfolgt werden würden, gleichwohl in Jerusalem, weil hier der Fall gegeben war, wo die Hirten ihr Leben für ihre Schafe geben müssen. Sie verblieben noch mehrere Jahre zu Jerusalem, während welcher diese Stadt, welche die Wiege der christlichen Religion gewesen, der Mittelpunct und gleichsam die Metropole derselben war.

1) Röm. XVI., 19.

2) Man zeigt noch heutzutage in dieser Stadt einen Stein, auf den der h. Paulus stieg, um das Evangelium zu predigen.

3) Vergl. **Florez**, *Espanna sagrada, tom. III., p. 24.*

4) Vergl. **Moret**, *Investigationes historicas de las antiguedades del reyno de Navara. po. En Pamplona 1669, pag. 164.*

5) Act. VIII., 1.

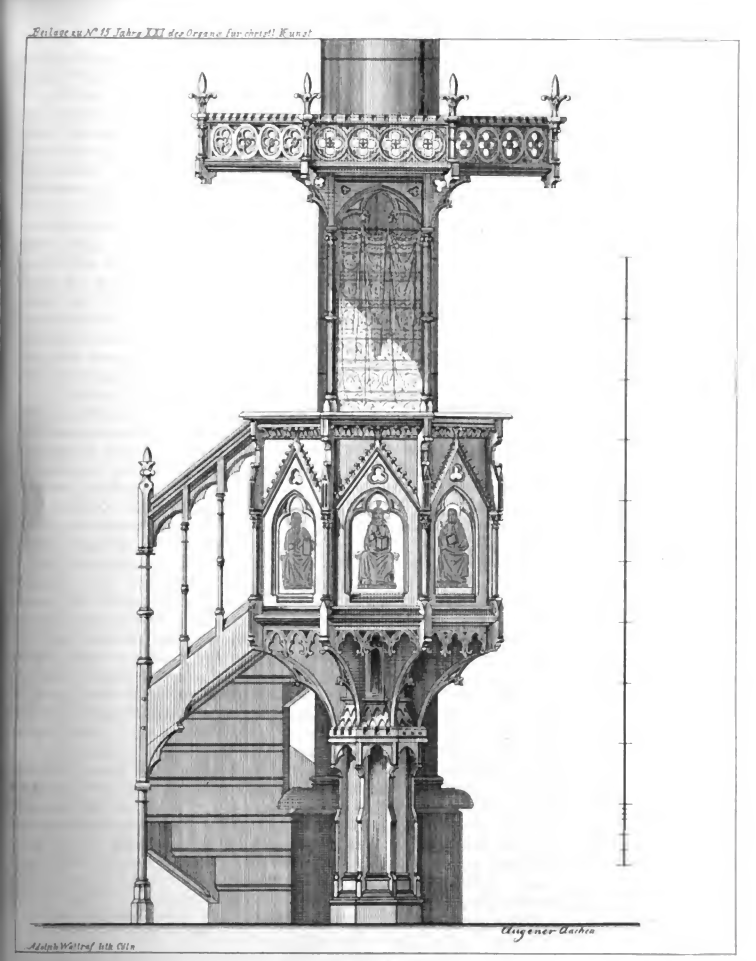
Die erste Christenverfolgung zu Jerusalem führte den Untergang des h. Stephanus um das Jahr 33 herbei; der zweiten fiel, wie wir später erzählen werden, der h. Jakobus zum Opfer, und zwar im Laufe des Jahres 44 oder 45 n. Chr. Geb., so dass er also seinen apostolischen Eifer während der Zwischenzeit von 10 Jahren theils in Asien und theils in Europa ausgeübt hat.

Nach den genauesten Berechnungen zerstreuten die Apostel sich mit Ausnahme des Apostels Jakobus des Kleineren, welcher in seiner Eigenschaft als Bischof dieser Stadt zu Jerusalem verbleiben musste, erst im Jahre 37 oder 38 n. Chr. Geb. Man muss also das Apostelamt des h. Jakobus des Grösseren auf die Zeit zwischen den Jahren 37 oder 38 und den Jahren 43 oder 44 und seine Thätigkeit ausserhalb Jerusalems auf eine Dauer von 5—6 Jahren beschränken.

Der Friede, dessen die Kirche sich für den Augenblick in ganz Judäa, Galiläa und Samaria erfreute[1]), war der von der Vorsehung für die Zerstreuung der Apostel bezeichnete Moment. Der Sohn des Zebedäus predigte desshalb das Evangelium nicht in Galiläa, seinem Vaterlande, weil „kein Prophet in seinem Vaterlande angenehm ist" [2]), sondern er predigte, sagt das römische Brevier (25. Juli), in Judäa und Samaria. Als Jesus Christus seine Propheten für ihre erste Mission aussandte, verbot er ihnen, die Städte der Samaritaner zu betreten. [3]) Er hatte für dieses Verbot selbst eine Ausnahme gemacht, als er sich zu Sahar, einer Stadt Samaria's, aufhielt. [4]) Das Verbot wurde aufgehoben, als er nach seiner Auferstehung den Aposteln erklärte, dass sie ihm als Zeugen dienen würden in Jerusalem, in ganz Judäa, in Samaria und selbst an den äussersten Gränzen der Erde. [5]) Der h. Jakobus machte daher keine Schwierigkeit, den Samaritanern das Evangelium zu verkünden.

Die Stunde der Trennung hatte so eben für den h. Jakobus geschlagen. Er kam nach Jerusalem zurück und bereitete sich zur Abreise vor. Die wunderbare Vision des h. Petrus hinsichtlich des Hauptmannes Cornelius gestattete ihm nicht, länger unter den Juden zu verbleiben. Er will bis an die Gränzen der Welt gehen, um die Heiden dieser fernen Länder der Wohlthaten des Glaubens an Christus theilhaftig zu machen. Wie die

1) Act. IX., 13. 2) Luc. IV., 24. 3) Matth. X., 5. 4) Joh. IV., 5. 5) Act. I., 8.



Eine goth. Kanzel.

anderen Apostel bittet er die h. Jungfrau, als die Mitwirkerin der Erlösung, um ihren Segen. Er wirft sich ihr zu Füssen und umfasst ehrerbietig ihre Hände. „Geh hin," sprach die h. Jungfrau, „gehorche dem Befehle meines Sohnes, deines Herrn und Meisters, und da, wo du am meisten Menschen bekehrt haben wirst, in Spanien, erbaue mir zu Ehren einen Tempel nach den Weisungen, welche ich dir geben werde." [1])

Das Jahr 37 nahte sich seinem Ende.[2]) Der h. Apostel sagte der heiligen Stadt ein letztes Lebewohl und entfernte sich aus ihren Mauern. Sein grosser Eifer machte, dass er den kürzesten Weg, nämlich den nach Joppe, einschlug. Joppe, heutzutage Jaffa, ist eine der ältesten Städte der Welt. Welche Rührung erweckt ihr Name im Herzen des christlichen Pilgers! Ist er daselbst angekommen, weint er vor Freude und betet an! Jonas hatte sich daselbst eingeschifft, um vor dem Angesichte des Herrn zu fliehen.[3]) Neun Jahrhunderte später schiffte der h. Jakobus sich daselbst ein, um der Stimme des göttlichen Meisters zu folgen, um den Heiden das Licht des Evangeliums zu bringen, welches der h. Petrus in einer Vision, mit welcher er in derselben Stadt begnadigt worden, unter der Gestalt von allerlei auf einem Leintuch versammelten Thieren sah, welches vom Himmel herabstieg, wie die Kirche, deren Gestalt es war, und welche hierauf wieder zum Aufenthalte der Auserwählten emporstieg.

Die Vorsehung hat unsere Neugierde hinsichtlich der Seereise des h. Jakobus nicht befriedigen wollen; wir kennen die Gefahren dieser weiten Fahrt auf diesem launischen Meere nicht, welches wir das mittelländische, die Juden aber das „grosse" [4]) oder „westliche" [5]) Meer nennen. Was nur den Menschen und nicht Gott oder die Seelen betrifft, ist von zu geringem Belang, als dass es die heiligen Schriftsteller beschäftigen sollte, die stets mehr auf unsere Belehrung, denn auf unsere Ergötzung bedacht sind.

Die Reise selbst anlangend, so ist dieselbe eine durch so zahlreiche und so imponirende Autoritäten bestätigte Thatsache, dass man vor dem 13. Jahrhundert niemals daran gedacht hat, sie in Zweifel zu ziehen. Sie rechnet unter ihre Vertheidiger den h. Hieronymus, Theodoret, den h. Isidor und seinen Zeitgenossen, den h. Julian, Erzbischof von Toledo. Ein englischer Schriftsteller des 7. Jahrhunderts, der h. Adhelm, Bischof von Scherburn, bestätigt deutlich das Apostolat des h. Jakobus in Spanien. Wir ziehen sein Zeugniss aus seinem Gedichte über die der h. Jungfrau Maria und den zwölf Aposteln gewidmeten Altäre:

Hic quoque Jacobus cretus genitore vetusto

. . . .

Primitus Hispanas convertit dogmate gentes. [1])

Ein anderer englischer Geschichtschreiber, Beda der Ehrwürdige, welcher im 8. Jahrhundert lebte, hat in demselben Sinne geschrieben.

(Fortsetzung folgt.)

Eine gothische Kanzel.

(Zur artistischen Beilage.)

Wir führen heute eine interessante gothische Kanzel dem Leser vor Augen. Dieselbe wurde im Verlaufe dieses Frühjahres in Mausbach, einem Orte bei Stolberg, aufgestellt.

Der wohlgelungene Entwurf zu derselben ward 1869 vom Architekten Augener aus der Schule Ungewitter's concipirt und ausgeführt. Es ist eine organische, lebensvolle Gothik, die uns zumal in der Ornamentation dabei vor Augen tritt. Seitdem überhaupt der grosse Encyklopädist der mittelalterlichen Baukunst, der Architekt Viollet le Duc, sein classisches Werk in zehn Bänden in die Welt gesandt hat, ist die eigentliche Blüthe und Zartheit der Gothik erst verstanden worden und in den Entwürfen der jüngeren Architekten aufgetaucht. Das ist eine Erscheinung von so tiefgehendem Interesse, dass es sich wohl verlohnen würde, den Nachweis als Gegenstand einer längeren Untersuchung und Statistik zu behandeln. Man würde zu dem merkwürdigen Resultate gelangen, dass sich in der wieder auflebenden Gothik zwei Richtungen begegnen, die beide sehr beachtenswerth sind; dabei könnte man die ältere füglich als die mathematische definiren, im Gegensatz zur jüngeren, deren Charakter mehr organisch, gewisser Maassen vegetabilisch, ist.

Als Haupt-Repräsentant der strengen mathematischen Richtung steht obenan der geniale Architekt Statz; als Haupt-Repräsentant der organisch-vegetabilischen Gothik der Franzose Viollet le Duc, zu dem sich die herrliche

1) *Acta Sanctorum*, 25 *Julii*.
2) *Chronicon sacro par la Haye*.
3) *Jonae. I.*, 3.
4) *Num. XXXIV.*, 5, 6, 7. — *Josue I.*, 4.
5) *Deut. XI.*, 24.

1) *Patrol. ed. A. Migne, tome* 89 *col.* 293.

englische Schule, so wie die belgische und holländische immer mehr hinneigten. Neutral und individuel wunderschön steht die wiener Schule zwischen beiden Richtungen da unter Professor Schmidt, während die hannover'sche in Extravaganzen exercirt und eben so oft Geniales wie Bemitleidenswerthes zu Tage fördert.

Unsere artistische Beilage zeigt nicht gerade prägnant ihren organisch-vegetabilischen Charakter, dafür ist sie zu einfach. Aber der Umstand bleibt bemerkenswerth, dass die früher so üblichen und an sich schönen Krabben-Ornamente hier allerwärts von Knospen-Ornamenten verdrängt sind.

Die Ausführung dieser Kanzel geschah im Atelier des Bildhauers Blum, eines geborenen Aacheners und Lehrers an der dortigen polytechnischen Schule. In den Details ist die Ausführung musterhaft und präcise. Manche Verbesserung ward abweichend vom Plane durchgeführt, so namentlich was die Figuren des Erlösers und der vier Evangelisten anlangt. Auf der Zeichnung sind diese als einfache Malerei behandelt, dahingegen sie ihre Ausführung in Hochrelief (also dem Charakter der Gothik viel angemessener) fanden. Die Schreinerarbeit ward von Schreiner Dormagen ebendaselbst in durchaus befriedigender und verständiger Weise ausgeführt.

Die künstlerische Idee der Kanzel ist schön und logisch, wie denn überhaupt die Rückkehr zur Gothik ein Fortschritt zur Logik war und ist und bleiben wird. Es bleibt vielleicht auch stets die correcteste figurale Darstellung in den Feldern einer Kanzel, jenen, gerade im Mittelalter so beliebten, so höchst formen- und symbol-reichen Typus der vier Evangelisten zur Geltung zu bringen. Mitten zwischen diesen vier Evangelisten figurirt an unserer Kanzel dann noch als ein tief durchdachtes Complement der göttliche Inspirator, der Logos und Weltrichter selbst, Jesus Christus. Er steht an jener Stelle, wo der Priester zur Gemeinde sich zu wenden hat.

Die Treppe ist leicht und gefällig, im Ganzen aber hätte die innere lichte Weite wohl einen halben Fuss geringer sein dürfen und eben so der innere Tangential-Durchmesser der Kanzel selbst, der $3^1/_2$ Fuss beträgt, und das ist entschieden für eine Dorfkirche zu kolossal.

Ueberhaupt berechtigten die Schönheit der Anlage und Ausführung, so wie die eben besprochene, gefällige Weite und Grösse der Dimensionen durchaus den Anspruch auf eine grössere Kirche, in der gewiss die treffliche Arbeit sich noch weit harmonischer eingegliedert haben würde.

Die Bilderrahmen.

Wer wollte es läugnen, dass die Rahmen der Bilder nicht beinahe eben so viel Aufmerksamkeit verdienen als die Bilder selbst, wenn man ins Auge fasst, welch' grosse Wichtigkeit der Rahmen zum Bilde hat, ja dessen Gesammtwirkung gar sehr von ihm abhängt. Der Rahmen hat nämlich nicht etwa nur zur Abgränzung oder Abtrennung des Bildes zu dienen, sondern soll auch dasselbe in seiner Wirkung heben, dasselbe und meistens sogar noch die Hinterwand zieren. Die gegenwärtige Beschaffenheit der Rahmen ist aber in der Regel eine derartig verkommene und geschmacklose, dass man deren Verbesserung allen Ernstes anstreben soll. So weit ist es nämlich hierin gekommen, dass nicht allein der gemeine Mann, sondern selbst der Kunstkenner wie der Künstler zufrieden sind, wenn der Rahmen nur gefällig vergoldet ist und dadurch das Bild in so weit abgegränzt wird, dass die umgebenden und in der Nähe befindlichen Gegenstände in ihrer unmittelbaren Mitwirkung auf dasselbe ein wenig zurückgedrängt werden. Um diese vermeintliche Hauptbestimmung des Rahmens sich zu sichern, wünscht man ihn stets wie möglich breit! — Aber man möchte meinen, vernünftig denkenden Leuten dürfte es nicht entgehen, wie es schon in der Natur der Sache liegt, dass die Einfassung keinen mächtigeren Eindruck auf das Auge machen soll, als das Eingefasste, welches doch immerhin als die eigentliche Hauptsache zu erscheinen hat. Man kann aber nicht selten sehen, dass ein handgrosses Bildchen einen fast halbfussbreiten Rahmen hat! Macht da nicht die starre goldene Fläche allein den Eindruck auf den Beobachter, dessen Empfindungsvermögen davon zum Ueberdruss gesättigt wird, und kommt das Bildchen nicht in seiner Wirkung vollständig zu kurz? Es ist also von selbst einleuchtend, dass der Rahmen in seinem Grössenverhältnisse sich dem Bilde in so weit unterordne, als es nothwendig erscheint, um der Wirkung des letzteren die volle Oberhand zu lassen. Sonst haben wir nicht mehr Bilder vor uns, sondern goldene Flächen, die zufällig in der Mitte eine Oeffnung haben, welche bald besser, bald weniger gut mit Farben ausgefüllt erscheint.

Die Absicht, das Bild recht kräftig abzugränzen, hat noch zu einem weiteren Missgriffe geführt; nämlich nebst dem, dass der Rahmen tüchtig breit gehalten wurde, suchte man ihn auch dick oder erhöht zu machen, so dass er in vielen Fällen auffallend von der Wand heraustritt und das Bild hingegen sehr tief liegend, gleichsam in einem Kasten erscheint. Wenn nun das Bild nicht zufällig einem Fenster gegenüber angebracht

wird, was jedoch wiederum bekanntlich nicht wünschenswerth ist, dann schadet eine solche tiefe Umrahmung dadurch sehr, dass sie einen Schlagschatten über das Gemälde wirft, der es in der Regel theilweise, oft auch ganz in Dunkel hüllen kann.

Diesen argen Missgriff scheint man denn doch wahrgenommen zu haben, weil uns hier und da das entgegengesetzte Verfahren begegnet, nämlich dass das Bild statt in der Tiefe des Rahmens vielmehr auf dessen Höhe angebracht ist und dann der Rahmen mit seiner Profilirung nach aussen zu, nach der Wand, allmählich abfällt. Dadurch wird erreicht, dass das Bild näher ans Auge rückt und sich so ans Licht stellt, dass ihm kein Schatten des Rahmens schaden kann.

Zu jeder Zeit, wo ein besseres Verständniss der Kunst bestand, hat man aber so hoch hervortretende Rahmen verschmäht. Wenn man auch den Rahmen etwas breiter hielt, um desto mehr Ornament anzubringen, so war man doch weit davon entfernt, das Bild gleichsam aus einem Kasten herausschauen oder von der Wand so weit heraustreten zu lassen.

Es erübrigt nun, auf die Gestaltung des Rahmens und seiner Ornamentation, seiner Profilirung, der Färbung oder Fassung überzugehen, und zwar mit möglicher Rücksichtnahme auf unsere gegenwärtigen Anschauungen von den Bilderrahmen. Vor Anderem fragt es sich um das Verhältniss des Rahmens zu seinem Bilde. Hierüber glauben wir mit Recht sagen zu können, der Rahmen verhält sich zu dem von ihm umschlossenen Bilde, wie der Saum oder die Bordure zu einem Teppich. Blicken wir vorübergehend auf die früheren Kunstperioden zurück, so möchte man sagen, es halten unsere Rahmenbildungen beinahe selbst mit gleichen Arbeiten aus der üppigsten Zopfzeit keinen Vergleich aus.

Da tragbare Bilder in den ältesten Zeiten sehr selten waren, so sind uns auch nicht Ueberreste von Umrahmungen überkommen, ja, kaum Abbildungen davon auf den Wandgemälden. Die ältesten Motive zu Bilderrahmen für unsere Zwecke finden wir an den Diptychen und Triptychen, an welchen aber leider nur schmale, ringsum laufende und ganz flache Stableisten zu entdecken sind. Später umgab man einzelne Bilder mit reicherer Umrahmung; es begegnet uns flach geschnittenes Ornament, über einen Karnies oder einen Viertelstab mit zwei schmalen Plättchen sich ausbreitend. — Was die Lage des Ornamentes betrifft, so erscheint dasselbe als ein laufendes oder ruhendes, ein einwärts oder auswärts gerichtetes, ein aufstrebendes oder hangendes. Im Ganzen scheint oft der Rahmen etwas massiv zu sein, selbst wenn er eine einfache Graphirung zu umschliessen hatte, doch bei näherer Untersuchung sieht man daran doch immer ein edles Maass beobachtet.

Noch viel besser daran sind wir mit dem späteren Mittelalter; vor Anderem kommen uns die Flügelthüren der Altäre zu Gute, sei es, dass dieselben mit Reliefdarstellungen oder Malerei geschmückt sind. Hier werden uns zur Bildung von Bildumrahmungen im gothischen Stile die herrlichsten Motive geboten. Nur soll man ihre bescheidene äussere Randform nicht aus dem Auge lassen, damit einmal jene Verirrung in der Rahmenbildung gothischen Stils aufhöre, die sich unsere Zeit bis zur Stunde zu Schulden kommen lässt, indem sie namentlich die oberen Theile des Rahmens so recht absonderlich zu bilden sucht, nämlich dieselben theils nach dem Muster der Altarschreine oder gar der Spitzbogenfenster gestaltet, mit Maasswerk, Bekrönungsformen, Fialen u. dgl. versieht, oder den oberen Theil des Bildes mit durchbrochen geschnitztem Ornament überzieht, die oberen Ecken mit Stäben winklich abschneidet und ähnliche Verkehrtheiten anbringt. Man halte sich stets möglichst an die alten Vorbilder, so äusserst einfach sie uns auch auf den ersten Blick erscheinen mögen. Ausser an den Flugthüren der Altäre finden sich beachtenswerthe Grundgedanken und Anhaltspuncte an Capseln, Büchereinbänden und Wandvertäfelungen. An dem unteren Rande entdeckt man bei den Alten häufig eine Abschrägung gleich einer Wasserschlage an den Fenstern u. dgl.

Wie bereits bemerkt wurde, soll der Rahmen nicht allein dem Bilde zur Abgränzung und Zierde dienen, sondern selbst die Wand schmücken oder doch mit dem Grundtone derselben harmoniren. Wenn schon die zu schwere Form des Rahmens die Einheit der Wandfläche (vom Standpunct der Wanddecoration aus), welche solche Buckel und Erhöhungen an dieser Stelle nicht bedarf, in ganz unmotivirter Weise zerstört, so beleidigt es unser Auge um desto mehr, sobald die Wand nicht berücksichtigt und der Grundton des Rahmens ohne Rücksicht auf dieselbe behandelt worden ist. Heute wird beinahe ausnahmslos die Vergoldung der Rahmen als Nothwendigkeit erachtet! Sie passt aber durchaus nicht unter allen Umständen; nur für die modernen Bilder thut sie in den meisten Fällen das, was man von ihr erwartet, nämlich, dass sie das Bild fertig macht. Da dieses durchweg greller in den Tönen, bunter in den Farben, stärker in den Gegensätzen und darum unharmonischer erscheint, so kommt ihm der goldene Rahmen mit seinem Scheine zu Gute; er wirft gleichmässigen Schimmer über die Gegensätze, versöhnt

sie gleichsam, bringt mehr Harmonie zu Stande und trägt so zur Vollendung des Ganzen sehr viel bei. Wir haben aber endlich nach hartem Kampfe eine bessere Schule erlebt, deren charakteristischer Unterschied von den moderneren Erzeugnissen eben in einer mehr ruhigen und harmonischen Haltung besteht, und für diese Bilder kann man mit vollem Rechte sagen, dass gedämpfte, abwechselnd mit Farbe und Gold verzierte Rahmen viel vortheilhafter als einfach golden-glänzende sind. Die alten Künstler verschmähten die goldenen Rahmen nach neuester Manier. Und wollte man sich auf alte Rahmen, namentlich reicher geschnitzte mit vieler Vergoldung berufen, so können wir antworten, dass sie sowohl erst in späterer Zeit vergoldet wurden, und die Besteller oder Maler, die sie für die ursprünglichen Bilder anfertigen liessen, hätten der Farbe des Holzes vor der Vergoldung in unserer Weise gewiss den Vorzug eingeräumt oder nur einen Theil vergoldet, so dass entweder die Ornamente sich golden vom Grunde abhoben oder der Grund vergoldet wurde und das Ornament seine Naturfarbe behielt. Aber auch noch andere Farben traten hinzu; auch gibt es sogar ganz rothe Rahmen, an denen wir uns heute sicherlich stossen würden, obgleich sie sich unter Umständen gewiss mit Vortheil anwenden liessen. Ferner bemalte man besonders die Hohlkehlen in der Profilirung des Rahmens blau oder roth und setzte dann mehr oder minder durchbrochengeschnitzte Ornamente in reicher Vergoldung ein.

Gleichwie die neuesten Versuche, eine stilisirte Rahmenform im romanischen oder gothischen Stile herzustellen, so sehr viel zu wünschen übrig lassen, eben so wäre es ein Leichtes, eine herrliche und überraschend verschiedene Form, die für unsere besseren Bilder recht gut passen würde, zugleich mit edler Fassung in Farben und Gold herzustellen; aber einen anderen Weg als bisher müsste man einschlagen, nämlich: dass man erst nach tüchtigem Studium der Umrahmungen der Bilder von den ältesten Zeiten bis auf uns herauf an neue Compositionen dächte und praktische Versuche machte.

Tirol. A.

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Köln. (Baubericht des Dombaumeisters Voigtel über den Fortschritt des Kölner Dombaues.) Der im Jahre 1870—71 zur Abwehr gegen Frankreichs Angriff von ganz Deutschland siegreich geführte Krieg bedrohte bei Beginn des Kampfes zunächst die Rheinlande, und haben die Kriegs-Ereignisse, obwohl eine Reihe von Siegen den Feldzug eröffneten und den Feind von den Ufern des Rheines entfernt hielten, dennoch einen hemmenden Einfluss auf alle Handels- und Verkehrs-Verhältnisse in der Rheinprovinz dauernd ausgeübt, der sich auch beim Betriebe des Dombaues zu Köln, wie nachstehend angegeben, in weit fühlbarerer Weise geltend machte, als im Jahre 1866 während des böhmischen Krieges.

Am Tage des Erlasses der Allerhöchsten Ordre Seiner Majestät des Königs zur Armirung der Rheinfestungen hat das königliche Gouvernement die Abfuhr. resp. Vergrabung des gesammten Steinmaterials im Betrage von 9000 Steinen auf dem im Festungsrayon belegenen Dom-Steinlagerplatze angeordnet und ist diese Arbeit innerhalb acht Tagen unter Betheiligung sämmtlicher Steinmetzen und Dombau-Arbeiter zur Ausführung gelangt. Das somit dem Baubetriebe entzogene Steinmaterial hat neun Monate hindurch in der Erde vergraben gelegen und beschränkte sich die Arbeit in den Steinmetzhütten vom Juli bis Ende December 1870 nur auf die Ausführung derjenigen Quadern, die, ohne Reihenfolge und Ordnung, dem Zufalle anheim gegeben, in die Stadt hinein geschafft wurden.

Da gleichzeitig sämmtliche Eisenbahnen bis zum Jahresschlusse für Truppentransporte militärisch occupirt waren, so konnte eine Ergänzung des Steinmaterials aus den Brüchen in Hannover, Würtemberg und im Nahe-Thale nicht Statt finden.

Das Aufgebot sämmtlicher Reserven und Landwehrmänner entzog dem Dombaubetriebe eine Anzahl von circa 60 der geübtesten und brauchbarsten Werkleute, so wie beinahe sämmtliche Beamte, die mit wenigen Ausnahmen zur Zeit noch in Frankreich stehen.

Gegenüber diesen so tief in die Organisation des Baubetriebes eingreifenden Wirkungen des Krieges mit Frankreich konnte es nur die Aufgabe der Bauverwaltung bleiben, den Betrieb überhaupt aufrecht zu erhalten, und musste vorab auf eine stricte Einhaltung des Betriebsplanes verzichtet werden, da eine Ergänzung der Arbeitskräfte in den Werkstätten, mehrfacher Aufforderung in den öffentlichen Blättern ungeachtet, nicht zu erreichen war.

Während in dem Allerhöchst genehmigten Betriebsplane vom 20. Juli 1869 der Aufbau des Nordthurmes um circa 35 Fuss, so wie des Südthurmes um circa 21 Fuss pro 1870 in Aussicht genommen war, desgleichen die Ueberwölbung des grossen Mittelfensters im Westportale und die Ausführung des Dachgiebels daselbst zur Vollendung gelangen sollten, ist es mit Aufwendung aller Kräfte der dem Dombaubetriebe nach Ausbruch des Krieges verbliebenen Beamten und Werkleute nur gelungen, den Nordthurm um circa 15 Fuss, so wie den Südthurm um circa 17 Fuss aufzuführen; desgleichen musste die Ausführung des Westportalfensters und des Dachgiebels, abgesehen von der fehlenden höheren technischen Entscheidung über die Pläne, gänzlich unterbleiben, da es an Hausteinmaterial und an Werkleuten fehlte und es nicht thunlich erschien, die ohnehin reducirten Kräfte auf verschiedene Bautheile zu zersplittern.

Während somit der Aufbau, namentlich des nördlichen Thurmes, bedeutend hinter der pro 1870 in Aussicht genommenen Höhe zurückgeblieben ist, konnte der entsprechend die etatsmässige Bausumme von 250,000 Thlrn. nicht zur Verwendung kommen, und ist, wie nachstehend speciel nachgewiesen, im Jahre 1870 nur der Betrag von 177,927 Thlrn. 20 Sgr. 6 Pfg. für den Fortbau des kölner Domes verausgabt worden, mithin eine Summe von circa 72,000 Thlr. unverwendet in der Casse des Central-Dombau-Vereins verblieben.

So wenig es thunlich war, inmitten der Kriegs-Ereignisse, die einen so unabweisbaren Einfluss auf den Dombaubetrieb äusserten, die Leistungen der Dombauhütte bis zum Schlusse des Jahres 1870, noch weniger aber über diesen Zeitpunct hinaus pro 1871 im voraus zu bemessen, so hemmte andererseits die noch nicht erfolgte höhere technische Entscheidung über die Anlage des grossen Westportalfensters zwischen den Thürmen eine generelle Disposition über die Reihenfolge, in welcher die einzelnen Bau-Objecte im Laufe des Jahres 1870 zur Ausführung zu bringen waren.

Ausser dem bereits erwähnten Aufbaue des nördlichen Thurmes bis zur Höhe von 45 Fuss, so wie des südlichen Thurmes um 34 Fuss über die zweite Verdachung während des Jahres 1870 wurde die Restauration des südlichen Thurmes an der nördlichen Wand mit geringen Arbeitskräften fortgesetzt und namentlich die durch Verwitterung zerstörten Maasswerke der Fenster so wie die Sockel und Capitäle der Triforium-Galerie wieder hergestellt und theilweise erneuert.

Die neu geschaffenen Räume der Dom-Sacristei, bestehend aus der früheren Sacristei, dem Capitelsaale und dem Bibliothekzimmer, erhielten im Laufe des Jahres 1870 den inneren Ausbau und wurden demnächst der Benutzung übergeben.

In die Fenster der Sacristei-Räume wurden die sehr werthvollen alten Glasgemälde, welche aus den zu Anfang des Jahrhunderts supprimirten Kirchen durch Wallraf's Fürsorge gerettet, eingefügt; desgleichen sind die Sacristei-Räume mit reich geschnitzten Ankleideschränken, Bücher- und Archivschränken, so wie einem Altare versehen, welche Arbeiten von den Holzbildhauern Gebrüder Klein, Moest und Eschenbach ausgeführt sind.

Auf den Thüren der Wandschränke im Capitelsaale wurden die Wappen und Namen der in der Geschichte des Erzstiftes Köln hervorragenden Kurfürsten, Erzbischöfe, Dompröpste und Capitulare angebracht, und sämmtliche Utensilien mit reich verzierten und getriebenen Beschlägen versehen, welche der Ciseleur Friedgen hierselbst mit grosser Sorgfalt und Sauberkeit ausgeführt hat.

Die Bauthätigkeit im Laufe des Jahres 1871 hat sich zunächst dem Aufbaue des südlichen Thurmes zugewendet, welcher bis zur Höhe der dritten Verdachung fortgeführt werden soll, und bleibt es demnächst die Aufgabe der Bau-Ausführung pro 1872, den gleichen Abschluss auch für den nördlichen Thurm zu erreichen. Sobald diese Höhe erreicht und der grosse Dachgiebel zwischen den Thürmen gleichzeitig errichtet ist, kann die Fortführung der Eisenconstruction des Daches, wie dessen Eindeckung mit Bleiplatten beginnen, und erhält somit die Westfaçade bis zum Ende des Jahres 1872 ihren völligen Abschluss.

Demnächst verbleibt ferner nur der Aufbau des vierten Thurmgeschosses und des steinernen Helms auf beiden Thürmen, um den Ausbau des kölner Domes seiner baldigen Vollendung entgegenzuführen. Da vom dritten Verdachungsgesimse ab die Massen der Thürme stetig mit wachsender Höhe abnehmen und die Förderungsschwierigkeiten durch die Dampfmaschine ohne Anstand überwunden werden, so wird vom Jahre 1873 ab eine bedeutend grössere Höhe in jedem Baujahre erreicht werden, als bisher, und schliesslich der circa 200 Fuss hohe Steinhelm im Laufe eines Baujahres aufgerichtet werden.

Wenngleich die Störungen in den Betriebs-Verhältnissen der Eisenbahnen in Bezug auf die Herbeischaffung von Hausteinmaterial und der Mangel an Arbeitskräften auch im Jahre 1870 dauernd verblieben sind, so ist doch anzunehmen, dass es bis Mitte dieses Jahres gelingen wird, einen ausreichenden Ersatz an Arbeitskräften für die Steinmetzhütten an Stelle der noch immer in Frankreich bei den Armeen stehenden Domwerkleute zu erlangen und bei einem erneuten Aufschwunge des Verkehres auf den Eisenbahnen das fehlende Baumaterial herbeizuführen.

In dieser Voraussetzung ist der Betrieb pro 1871 lediglich auf den beschleunigten Fortbau des südlichen Thurmes concentrirt, welche Anordnung bedingt ist durch die Nothwendigkeit des baldigen Abbruches und der Versetzung des Glockenstuhles in das dritte Thurmstockwerk. Der vorhandene Glockenstuhl hat beim Abschlusse der Bauthätigkeit im 16. Jahrhundert seine provisorische Aufstellung in dem damals vollendeten zweiten Stockwerke des südlichen Thurmes auf dem Grundrisse des grossen Mittelpfeilers gefunden, dessen Ausführung daher unterblieben ist.

Bevor daher mit der Einwölbung der Thurmhallen Behufs definitiver Aufstellung der Glockenstühle vorgegangen werden kann, muss zunächst die Einwölbung der Thurmhalle im dritten Stockwerke zur Ausführung gelangen, um einen Theil der Glocken dort in angemessener Weise unterzubringen.

Nachdem durch den Ministerial-Erlass vom 13. März 1871 nunmehr entschieden und angeordnet, dass im Anschluss an die begonnene Ausführung, abweichend von dem vorhandenen alten Pergamentplane, das Westportal-Fenster mit einem doppelten Maasswerke zu versehen sei, ist pro 1871 die Ausführung desselben in Aussicht genommen.

Die Zimmerarbeiten beschränkten sich auf den Ankauf und das Abbinden der dritten Gerüstetage für beide Westthürme. Diese Holzconstructionen konnten wegen der Hemmungen der Versetzarbeiten durch den Krieg nicht gerichtet werden und wurden erst im Frühjahre 1871 an Ort und Stelle aufgestellt.

Wegen Unterbrechung des Güterverkehrs mit Süddeutschland seit Beginn des Krieges sind im Jahre 1870 keine Glasmalereien für den Dombau aus der Königlichen Glasmalerei-Anstalt zu München geliefert. Die fertigen Arbeiten trafen vielmehr erst im Frühjahre 1871 in Köln ein und können demnächst zwei Fenster in die Hochwand an der Südseite des Langschiffes eingefügt werden.

Als Schenkung der Familie des Herrn J. M. Farina zu Köln wurde das erste Fenster in der südlichen Wand des Langschiffes mit den Figuren der hh. Helena, Monica, Elisabeth und Mechtildis in Auftrag gegeben und vollendet. Die Ausführung des grossen Glasgemäldes für das Fenster in der westlichen Kirchenwand des südlichen Querschiffes, darstellend die Geschichte des Apostels Petrus, ist von der Direction der Rheinischen Eisenbahn-Gesellschaft der Königlichen Glasmalerei-Anstalt zu München in Auftrag gegeben und soll die Herstellung desselben bis zum Jahre 1873 erfolgen.

Die Sculpturarbeiten in den Eingangshallen des Südportals sind durch Aufstellung der Statuen der hh. Johannes von Nepomuk, Blasius, Fabian und Sebastian und zweier Engelfiguren nunmehr zum definitiven Abschlusse gelangt und werden demnächst die Heiligenstatuen, Reliefs und sonstigen Bildwerke des Nord- und Westportals in Auftrag gegeben werden, sobald die Zusammenstellung der hiefür zu bestimmenden Heiligenfiguren Seitens der erzbischöflichen Behörde erfolgt ist.

Die Statuen im Innern des Domes an den Säulen des Mittelschiffes und an der südlichen Portalwand sind im Laufe

des Jahres 1870 als Geschenke einzelner kölner Familien gleichfalls sämmtlich von dem Dom-Bildhauer Fuchs ausgeführt und an Ort und Stelle aufgestellt worden. Für fernere Stiftungen verbleiben mithin nur die Statuen von Isaias, Jeremias, David, Elias, Aaron, Abraham und Moses in der Vorhalle des kölner Domes und wird deren Ausführung in den Jahren 1871 und 1872 durch Schenkungen voraussichtlich in gleicher Weise gesichert werden, wie dies bisher bei der statuarischen Ausschmückung des Langschiffes geschehen ist.

Als planmässiger Reinertrag der Einnahme aus der fünften und sechsten Dombau-Prämien-Collecte sind im Ganzen circa 365,000 Thlr. in die Casse des Central-Dombau-Vereins geflossen, und beträgt der von Seiten des Central-Dombau-Vereins gezahlte Beitrag zum Fortbau des Domes in den Jahren 1869 und 1870 zusammen 324,000 Thlr.

Laut Nachweis der Königlichen Regierungs-Hauptcasse zu Köln ist pro 1869 ein Betrag von 244,566 Thlrn. 15 Sgr. 8 Pfg. beim Ausbau des kölner Domes zur Verwendung gekommen, in welcher Summe die Ausgabe für den Fortbau der Westthürme und des Westportales mit 175,169 Thlrn. 15 Sgr. 9 Pfg. enthalten ist. Die Verwendungssumme für den kölner Dombau pro 1870 berechnet sich auf 177,927 Thlr. 20 Sgr. 6 Pfg., und beträgt die speciel für den Fortbau der beiden Westthürme und des Westportales verausgabte Geldsumme zusammen 152,278 Thlr. 13 Sgr. 9 Pfg.

Unter Hinzunahme der Baukosten für den nördlichen Thurm in den Jahren 1864 bis ultimo 1868 zum Betrage von 530,080 Thlrn. 2 Sgr. 4 Pfg. sind demnach im Laufe von sieben Jahren, von 1864 bis ult. 1870, zusammen 877,528 Thlr. 1 Sgr. 10 Pfg. für den Ausbau der Domthürme angewiesen und verwendet worden.

Am 5. März 1871 verschied nach kurzer Krankheit der Geheime Justizrath Esser II., der langjährige und um die Dombausache so hoch verdiente Präsident des Central-Dombau-Vereins. Die Eintracht, welche unter seiner umsichtigen und kundigen Leitung die Mitglieder des Dombau-Vereins zum gemeinsamen, erfolgreichen Streben verband, sie war ein Ausfluss seines wohlwollenden, poetisch hochbegabten Gemüthes. — Die Ausdauer, mit welcher so glänzende Erfolge errungen, sie beruhte auf der rastlosen Thätigkeit des allverehrten Mannes, dem seine Vaterstadt Köln und die Rheinlande zu bleibendem, unvergessenem Danke für alle Zeiten verpflichtet bleiben.

München. Fast unzählige Fresken sind seit der Kunstblüthezeit König Ludwig's I. in einer Menge öffentlicher Gebäude, in Kirchen, Museen, Palästen und Hallen oder auch als Schmuck in Privatbauten entstanden; aber noch immer bleibt die Zahl der Freskobilder in den Friedhofshallen in übergrosser Genügsamkeit auf die erste Dekade — wenn es überhaupt zehn sind — beschränkt, den christlichen Malern ein fast unübersehbares Feld künftiger Thätigkeit reservirend. Es wird desshalb den Meisten das Bretteratelier, welches Herr Julius Fränk um sein verborgenes Wirken in einer der Arkaden aufgeschlagen hat, wieder so seltsam neu vorkommen, als erinnerten sie sich nicht mehr, eine solche Bude daselbst gesehen zu haben. Der gefeierte Künstler, welcher durch die Fresken der Kirche zu Gostyn in Posen (Cyklus aus dem Leben Mariens) in der Geschichte der christlichen Kunst sich einen ehrenvollen Platz errungen, malt die Wandfläche der v. Hartl'schen Grabstätte. Es war ihm die schwierige Aufgabe gestellt, mit Vermeidung biblischer Gegenstände oder allegorischer Darstellungen, welche schon ein oder mehrere Male von Künstlern ausgeführt, ein ganz neues religiöses und jedes Menschenherz ansprechendes Bild zu erfinden, wozu nur der Beruf des Verewigten als Rechtsanwalt und seine Vorliebe für Musik als zwei Motive gegeben waren.

Sehen wir, wie der Meister diesen Vorwurf gelöst: Inmitten steht die Idealgestalt des Schutzgeistes, der den Verblichenen treu durchs Leben geleitet, die Harfe in der Linken, während die Rechte mächtig in die Seiten greift, den Seeligen in der ewigen Heimath zu empfangen. Begeisterungsvoll, getragen von den himmlischen Accorden, ist das rosenbekränzte Engelsangesicht nach oben gewendet, wo die Seele das Gericht vor dem dort mit Wage und Schwert thronenden h. Michael, den kleinere liebliche Himmelsgeister umgeben, bestanden hat. Zu beiden Seiten des Schutzengels, der vor dem Sarkophage steht, kniet im Vordergrunde die tieftrauernde Familie: links legt die Witwe, das Gesicht im Schleier bergend, einen frischen Kranz zu den bereits geweihten am Grabe nieder; rechts die beiden Söhne, der eine Oel in den Candelaber nachgiessend, damit die Flamme der Liebe, über den Tod hinaus treu genährt, nie erlösche, den Blick nach oben gewendet, während der andere, eine ernste, melancholische Seele mit der Palme in der Hand, gesenkten Auges über die Vergänglichkeit des Lebens nachzusinnen scheint. Die Köpfe, portraitähnlich, hat der Künstler so weit idealisirt, als der Gegenstand es erforderte; auch die Gewandung ist stilistisch, antikisirend. So hat die zartbesaitete, gefühlsinnige, tieffühlende Künstlernatur die schöne Verbindung christlicher und humaner Ideen zu Stande gebracht; ein Bild geschaffen, das charakteristisch für unsere Zeit, vielleicht von weittragender Bedeutung wird. Vielleicht ist es in seiner Vollendung noch am meisten im Stande, die Farbengluthen auf vielen öden Kalkwänden der Friedhofsarkaden mit seinem Funken zu entzünden!

Bemerkung.

Alle auf das Organ bezüglichen Briefe und Sendungen möge man an den Redacteur und Herausgeber des Organs, Herrn Dr. van Endert, Köln (Apostelnkloster 25), adressiren.

(Hierbei eine artistische Beilage.)

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst
herausgegeben und redigirt von
J. van Endert in Cöln.
Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 16. Köln, 15. August 1871. XXI. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Das Wohnhaus im Mittelalter.

(Schluss.)

Die alte Halle aus den Zeiten der Merovinger, Angelsachsen und Carolinger war nur sehr dürftig mit Geräth ausgestattet; sie hatten nur einfache Bänke und einfache Tische, welche letztere für die Nacht aus einander genommen und entfernt wurden. Nur der an der Stirnseite befindliche Ehrensitz des Lehnsherrn, wenn auch grob geschnitzt und mit Löwen oder Hundsköpfen grotesk verziert, zeigte ein glänzenderes Aeusseres, zumal er nicht selten vergoldet war. Zuweilen stand er noch auf einem erhöhten Gestell, Brücke genannt. Die Bemalung der Möbel mit verschiedenen bunten Farben nahm in den nachfolgenden Jahrhunderten zu und war im zehnten und eilften Jahrhundert fast einziger Schmuck, denn die Schnitzerei war noch sehr unbedeutend. Die Pfosten und Beine der Betten, Stühle und Tische erscheinen meist gedrechselt. Alsbald zeigen sich auch mitunter eingelegte Arbeiten und Verzierungen mit Elfenbein, jedoch jedenfalls noch selten und wohl mehr im kirchlichen Gebrauch als auf der Burg und im Hause. Die Möbel romanischen Stils, obwohl schon reicher gebildet und durchweg bemalt oder mit farbigen Stoffen belegt, bewahren doch einen schweren, massiven und steifen Charakter, der auch nicht völlig abgestreift wurde, als mit der Gothik mehr die Schnitzerei an die Stelle der Bemalung trat und im fünfzehnten Jahrhundert die Möbel sogar mit einer Fülle leichten Ornaments überwucherte. Der Charakter der Schwere lag in der Construction, die allerdings der Structur und den Eigenschaften des Holzes entsprechend war, doch mehr wie eine Zimmermanns- oder eine Bauarbeit, denn wie eine Tischlerei aussah. Die Principien des Gefüges der stützenden und getragenen Theile waren richtig, aber die Dimensionen zu plump, das Holzwerk zu massiv, der Bau zu geradlinig. Dadurch waren die Möbel unbeweglich und unbequem zugleich. Es kam dazu, dass der Gebrauch der Sessel und Stühle das ganze Mittelalter hindurch ein sehr seltener war, obwohl es verschiedene Formen dafür gab und unter anderen Arten auch den leichten Faltstuhl, der zusammengelegt werden konnte. Der am meisten vorkommende Sessel hatte Seitenlehnen und eine Rücklehne, die bis zu einem über den Kopf herüberragenden, baldachinartigen Dache heranwuchs. Er galt durchaus als Ehrensitz, und es findet sich daher meist nur Einer in einem Zimmer. Der gewöhnliche Sitz war die Bank, die entweder an der Wand befestigt war oder sonst an derselben eine feste Stelle hatte. Sie war um so unbeweglicher, als ihr Sitz stets als Vorrathslade betrachtet wurde. Die Verzierung, welche sie auf der Vorderseite in Schnitzerei erhielt, konnte sie wohl reicher, aber nicht leichter machen. Das Uebel wurde noch ärger, als im fünfzehnten Jahrhundert die Zimmer häufiger getäfelte Wände erhielten. Diese Holzwände trugen allerdings ausserordentlich dazu bei, die Zimmer wohnlicher, wärmer und behaglicher zu machen, und sie sind es auch vorzugweise, worauf der gute Ruf der mittelalterlichen Wohnungseinrichtung beruht; aber sie übten factisch einen Einfluss auf das Mobiliar, der keineswegs nothwendig war. Sie zogen nämlich dasselbe ganz in ihre architektonische Structur hinein und machten Bänke, Stühle,

Kasten, selbst die Betten zu festen Theilen des Hauses, und dadurch, dass sie die Bänke festigten, erhielten auch die Tische ihren unwandelbaren Platz. Es entstanden auf diese Weise allerdings höchst reizende und heimlich gemüthliche Plätze und Winkel, denen keineswegs der Charakter der Eleganz zu fehlen brauchte, aber es litten Lüftung, Reinlichkeit und Comfort, zumal die Möbel ohnehin wegen ihrer Construction eher unbequem als bequem waren und ihnen der Charakter des Mobilen vollkommen genommen wurde. Dazu kam nun bei reicherer Ausstattung die Ueberladung mit dem krausen und durchbrochenen Ornament, der Gothik, mit den Cirkelschlägen des Maasswerks, das die Architektur auch ornamental in die Tischlerei hereintrug, mit trockenem Laub und Geäste, mit Streben, Wasserschrägen und Wasserspeiern, mit Consolen und Figürchen, Baldachinen und Fialen, was alles, ohnehin meist sinnlos an seinem Platze, die soliden Möbel wieder unsolide machte, den Staub auffing und festhielt und mit all dem unruhigen Gewirre des Details den Aufenthalt nur ungemüthlich gestaltete. So verdarb der gothische Stil selbst wieder, was er der mittelalterlichen Wohnung Gutes gebracht hatte.

Leider ist es gewöhnlich diese letzte Art der Gothik, welche der modernen Nachahmung für innere Hauseinrichtung zum Muster vorschwebt. Wenn es dieser Nachahmung darum auch wohl gelingt, mit Hülfe eines guten und farbigen Fensterverschlusses und mit dem warmen Braun der Holzwände und der Holzdecke eine farbige und behaglich angenehme warme Stimmung hervorzurufen, so verdirbt sie diesen Eindruck nicht selten wieder durch die Schwerfälligkeit und Unbequemlichkeit des Geräthes und durch die Ueberladung mit Ornament an unrechter Stelle. Wir mögen uns nicht bewegen aus Furcht, hier ein Stück Laub, dort einen Knauf, dort ein Stück Fiale herabzubrechen, oder uns bangt für unsere Kleider, und wenn wir uns an den Tisch setzen, stossen wir das Knie an die Stachel, die ungesehen von der Deckplatte des Tisches herabstarren. Und nicht minder mag der Besitzer in steter Sorge leben, dass ihm bei der Reinigung, die doppelt nothwendig und dreifach schwierig ist, von unbeholfener Dienerhand sein Schmuckkästlein nach und nach zu Grunde gerichtet werde.

Indessen dergleichen Verkehrtheiten dürfen uns für das Gute, das die gothische Wohnung hat, nicht blind machen. Als nur einmal im fünfzehnten Jahrhundert die Fensterverglasung hinzugetreten war, da brachte sie es auch nach den rohen, kunstlosen, nackten und unbehaglichen Zuständen eines fast barbarischen Anfanges in ihrer eigenthümlichen Gestaltung zu einer ziemlichen Vollendung, zu künstlerischer Durchbildung, so wie zu gewisser Behaglichkeit. Ein Blick, den wir in die grosse Halle, in das Speise- und Festgemach oder in die Wohnung der Dame werfen, wird uns nicht unbefriedigt lassen.

Die Halle hatte leer und nüchtern begonnen. Sie blieb im Verhältniss leer an Hausrath, wenn sie nicht zugleich zum Wohn- und Schlafgemach diente, aber sie hatte doch erhalten, was ihr Schmuck und Ansehen gab. Die Decke war gewölbt und gemalt oder getäfelt und geschnitzt. Ahnenbilder an den Wänden oder Staffeleibilder sonst irgend welcher Art gab es noch nicht, statt dessen hatte die Wand Holzgetäfel oder schmale Lambris und darüber ornamentale oder figürliche Malerei. Zu den Festen wurden an Haken grosse Hautelissestoffe mit figürlichen Darstellungen aller Art aufgehängt, die dem Raume Farbe und Wärme gaben. Ringsum an den Wänden der Langseiten standen die Bänke, die sich auch in die tiefen Fensternischen hineinzogen; vor ihnen hier und da Tische von etwas schwererer, aber guter Construction. An den Rückwänden der Bänke waren Rücklaken aufgehängt und Teppiche über den Sitz gebreitet. Der mit Holz oder glattem Estrich oder Thonfliesen gedeckte Fussboden hatte wohl selten einen Fussteppich; einzelne Stücke lagen aber da, wo man gerade ihrer bedurfte, z. B. vor dem Kamin, dessen Mantelgesims so hoch war, dass ein Mann grade darunter treten konnte, und der weit in das Zimmer vorsprang. Im Kamin loderte in Winterszeit ein grosser Holzstoss auf eisernen geschmiedeten Feuerhunden und goss sein rothes, flackerndes Licht über die verschiedenen dunklen oder farbigen Gegenstände in der Halle. Auf dem Sims des Kamins um den Mantel, der ohnehin wohl mit allerlei Bildhauerarbeit geschmückt war, standen verschiedene metallene Hausgeräthe, Leuchter, Zinn- und Thonkrüge, theils zur Zierde, theils auch zum augenblicklichen Gebrauch. Das eigentliche Prunkgeschirr aber, silberne Becher, Kannen und Krüge, Tafelaufsätze, kunstvolle Leuchter oder sonst phantastische Arbeiten aus edlem Metall, welche das Mittelalter liebte und sammelte und um ihrer kunstreichen Ausführung mehr noch als wegen des Stoffes zu schätzen wusste, stand auf einem besonderen Schaukasten, der, mit Schnitzereien reich versehen, sich in Terrassen erhob. Ueber jede Stufe war eine lange, schmale, weisse Decke gelegt, deren reich mit Stickerei oder Weberei verzierte Enden zu den Seiten herabfielen. Hierauf standen die Geräthe. Der gewöhnliche Platz dieses Schaukastens, wenn anders sonst die Configuration des Saales es erlaubte, war an der einen

Schmalseite, während bei Festlichkeiten die gedeckten Tische, an denen die Gäste nur auf einer Seite zu sitzen pflegten, rechts und links vor den Wänden herabliefen. Dem Schaukasten gegenüber an der anderen Schmalseite stand der Hoch- und Ehrensitz des Herrn mit seiner hohen Rückwand, mit Baldachin, mit Schnitzwerk und goldgestickter Draperie. Vor denselben wurde zur Tafel ein Tisch gestellt. Die Mitte blieb frei für die zahlreiche Dienerschaft, für Musik, die später auf eine Galerie versetzt wurde, so wie für allerlei Schauspiele und Schaustücke, womit die Gäste bei der Tafel unterhalten wurden. Rechnet man nun die farbigen Costumes der Herren und Damen hinzu, so gab es immerhin ein Bild in der mittelalterlichen Halle, das Leben und Glanz besass und mit seiner Eigenthümlichkeit ein künstlerisches Auge befriedigen konnte.

Auch die Wohnung der Dame hatte allmählich Glanz und Behaglichkeit gewonnen. Sie war ihrer um so mehr bedürftig, weil das Leben der Frauen auf der Burg, zumal des Winters oder in Abwesenheit der Männer, an grosser Einförmigkeit litt. Stunden lang, Tage lang sassen sie dann auf den beliebten Sitzen in den Fensternischen, später in den Erkern und schauten über die Wälder, achtsam auf jeden Vogel, oder beobachteten die Landstrasse und was nur des Weges zog; alles war ihnen willkommen als Gesprächsstoff zur Unterhaltung. Die Frauen schmückten auch diesen Winkel in ihrem Zimmer mit weichen Polstern auf den Sitzen, Stickereien an den Wänden und sperrten ihn vom übrigen Zimmer durch Vorhänge ab.

Da das Gemach der Dame stets auch Schlafzimmer war, so war das Bett, auf dessen Verzierung und reiche Ausstattung im Mittelalter ausserordentlich viel verwendet wurde, das Hauptstück des Mobiliars. Freilich war es auch im Beginn einfacher in seinen Formen, obwohl in den Zeiten der Merovinger und Carolinger noch die antike Reminiscenz der bronzenen Bettgestelle vorhanden gewesen zu sein scheint. Später aber ist das Bett nur von Holz, und seit dem zwölften Jahrhundert wurde dieses geschnitzt oder gedrechselt, bemalt oder auch mit Elfenbein oder farbigem Holz incrustirt. Die Kissen wurden mit Stickereien verziert und eine reiche Decke kam hinzu, die auch aus kostbarem Pelzwerk bestand. Seit dieser Zeit erhielt das Bett, wenigstens in wohlhabenderen Häusern, regelmässig einen Himmel oder Vorhang, der entweder einfach an Haken über dem Bette hing oder die Gastalt eines viereckigen Baldachins hatte, der mit Stangen oder Ketten oben an der Decke und am Kopfende an der Wand befestigt war, mit dem Bette selbst aber nicht in Verbindung stand. Von diesem Baldachin hingen an allen Seiten Vorhänge herab, die auf den Boden fielen und das Bett wie in einem kleinen Gemach völlig einschlossen. Bei Tage wurden die Vorhänge aufgebunden, bei Nacht zugezogen und eine kleine Ampel angezündet, die vom Baldachin herab über dem Bette hing. Zuweilen hatte der Himmel nur die halbe Grösse des Bettes, zuweilen war er aber auch grösser, so dass das Zimmer, welches er mit seinen Vorhängen bildete, noch einen Sessel am Kopfende oder auch ein zweites Bett aufnehmen konnte. Später, als mit dem gothischen Stil die Holzarbeiten in der Wohnung allgemeiner und reicher wurden, gingen auch mit dem Bette Veränderungen vor. Der Himmel wurde selbst von Holz gebildet, auf Pfosten gestellt, diese Pfosten mit dem Bette an seinen vier Ecken vereinigt und selbst die Seitenvorhänge auf drei Seiten durch Bretterwände ersetzt, so dass das Bett zu einem hölzernen Kasten geworden war, dessen eine offene Seite mit einem Vorhang sich abschloss. Dieses Bettgestell, mit Schnitzereien reich verziert, übrigens eben so unbeweglich wie unbequem und wegen schlechter Lüftung der Gesundheit nicht vortheilhaft, war wieder eine Uebertreibung der gothischen Tischlerei, die sich beständig in die Architektur hinein verirrte.

In vornehmen Häusern — und dies wurde im fünfzehnten und sechszehnten Jahrhundert fast allgemeine Hofregel — war das Bett gewöhnlich so gestellt, dass es, einer Ecke des Zimmers nahe gerückt, mit dem Kopfende an eine Wand stiess, mit der anderen Wand aber ein schmales Gässchen bildete, breit genug, um im Hintergrunde einen Lehnstuhl aufzunehmen, während vorn der Eingang mit einem Vorhang verschlossen wurde. Dieser Raum, der in der Hof- und Sittengeschichte noch der folgenden Zeit eine Rolle spielt, hiess auch Ruelle, das Gässchen. Auf seinem Fussboden lag regelmässig ein Teppich und am Bette stand zu bequemerem Einsteigen eine Fussbank, die oft eine Stufe von der Länge des Bettes bildete.

Diese Fussbank, den Teppich neben dem Bette, den Lehnstuhl am Kopfende finden wir regelmässig auf den Bildern, namentlich im fünfzehnten Jahrhundert. Eben so gehört zur Ausstattung des Damenzimmers — und das war schon eine Sitte, die in allen epischen Dichtungen vorkommt — am Fussende des Bettes, aber ausserhalb des Umhangs, eine sophaartige Bank, mit Teppichen und Polstern bedeckt, auf welche die Dame regelmässig ihren Gast führte, so lange als es überhaupt für sie Sitte war, ihren Besuch im Schlafgemach zu empfangen. Später entstand dann ein eigenes, so zu sagen neutrales Besuchzimmer, das Parlour oder der Salon. In dieser

Bank, die als Kasten diente, waren gewöhnlich auch die Kostbarkeiten der Dame aufbewahrt. Eben so regelmässig stand eine zweite, in gleicher Weise geschmückte und bequem gemachte Bank vor dem Kamin; ihre bewegliche Lehne konnte gewöhnlich vor- und zurückgelegt werden, so dass man sich nach Belieben mit dem Gesicht oder dem Rücken nach dem Feuer zu setzen konnte, ohne die Stellung der schweren Bank verändern zu müssen. Da die Garderobe der Dame in einen anderen Raum verwiesen war, in welchem die Dienerinnen arbeiteten und der rings von festen Wandkästen umstellt war, so war ausser dem Genannten für das Damenzimmer nicht viel weiterer Hausrath erforderlich, doch findet sich auf den Bildern wohl ein etagèreartiger Kasten mit allerlei Schmuck und Geräth. Auch lagen Teppiche verschiedentlich auf dem Boden, vor dem Kamin, vor den Bänken, in der Ruelle, auch über den ganzen Boden hin, und an den Wänden bis zu einer gewissen Höhe hingen kostbare Webereien, dicke Wollstoffe mit Ornamenten oder Figuren, seidene Brocatstoffe mit Gold und Silber, in welche prachtvolle, grossgeschwungene Muster eingewebt waren, nicht selten auch die Wappenzeichen der Dame, abwechselnd das ihre und das ihres Gemahls. Versetzen wir uns nun in die spätere Zeit, als die Fenster — und das Damenzimmer machte damit in der Wohnung den Anfang — bereits mit Glas geschlossen waren, als das Licht spielend und schillernd durch die runden Butzenscheiben oder farbig glänzend durch die gemalten Fenster fiel, so muss man zugeben, dass das Mittelalter schliesslich auch nach dieser Richtung Wohnräume geschaffen hatte, die wohnlich und behaglich und an solider Pracht selbst einer königlichen Prinzessin nicht unwürdig waren.

Doch blieb noch Mancherlei zu thun übrig, namentlich für das Bürgerhaus, das an der reichen und gediegenen Pracht wenig Antheil nehmen konnte. Nur die Wohnung des durch den Handel reich gewordenen Patriciers that es selbst dem mittleren Adel zuvor. Die Patricier hielten ihre Reichthümer beisammen, sahen mehr von der Welt, gewannen an Bildung, an Sinn und Geschmack für die Kunst, für das Vergnügen und die reiche Gestaltung des Lebens. Von ihnen ging dann der gleiche Sinn auf den Bürger über. So ist es vorzugsweise das sechszehnte Jahrhundert, wo in den Städten die Wohnungseinrichtung auffallend gewann, begünstigt allerdings durch den hohen Aufschwung der Kunst, der das ganze Gewerbe in seine Strömung zog.

Die Apostel in der bildenden Kunst.

Von B. Eckl in München.

III.

Der h. Jakobus d. Gr.

(Fortsetzung.)

Auf der vierten lateranischen Kirchen-Versammlung, im Jahre 1215 erhob Rodrigno Chimanez, Erzbischof von Toledo, der auf Compostella eifersüchtig war, die Fahne der Empörung gegen die Tradition seines Landes und der anderen Länder der katholischen Christenheit. Diese Verwegenheit hatte aber keinen glücklichen Erfolg. Um das Jahr 1540 erneuerte ein Dominicaner, der Pater Alexander François, den Angriff. Eitle Bemühungen! Einige Jahre später liess Papst Pius V. die bestrittene Thatsache in das auf seinen Befehl gedruckte Brevier aufnehmen. Mendoza kam und untersuchte siegreich den grossen Process, welchen der Papst durch sein Ansehen entschieden hatte. Die Sache schien nun unwiderruflich entschieden zu sein. Der Widerspruch war nun nicht mehr anständig, noch erlaubt. Aber Baronius wagte es dennoch, sich ihn in einem seiner Werke zu erlauben. [1]) Seine verfänglichen Einwendungen bewogen den Papst Clemens VIII., diesen Artikel aus dem Brevier zu streichen; aber Urban VIII. stellte ihn daselbst wieder her und sein Nachfolger hielt ihn aufrecht. Das römische Martyrologium stimmt hierin mit dem Brevier überein. Gegen das Ende des XVII. Jahrhunderts stand der P. Christian Lupus, ein Flamänder, vom Orden des h. Augustinus, wiewohl etwas spät, gegen diesen allgemeinen Glauben auf. Seine Beweisgründe wurden ohne Widerrede im Jahre 1682 von Dom Gasparo Ybanez von Segovia, Marquis von Mondejar, wiederholt. Drei andere Schriftsteller, drei andere Mächte haben sich in den Streit gemischt: der Cardinal d'Aguirre, den Bossuet ein „Licht der Kirche“ nennt; Wilhelm Cuper, einer der gelehrtesten Bollandisten, welcher, um die Frage besser beleuchten zu können, die geheimnissvollen Cabinette des Escurial und den Schatz der Kathedrale von Toledo besuchte, und Florez, der unsterbliche Geschichtschreiber der Kirche Spaniens. Ihre glorreichen Schriften haben diesem langen Streite ein Ende gemacht, dessen verschiedene Phasen wir unparteiisch dargestellt haben. Spanien ist im Besitze seiner Legende geblieben, und Niemand denkt heute mehr daran, ihm einen seiner köstlichsten Titel streitig zu machen. Ja, der h. Jakobus ist der erste Apostel der iberischen Halbinsel. Es gibt in der Geschichte der Menschheit nur wenige so

1) *Annales ecclesiast. Antverp. 1612. Tom. IX.*

bewiesene und so allgemein angenommene Thatsachen als die Mission des h. Jakobus in Spanien. Dieses grosse Ereigniss bildet einen Theil nicht nur der Geschichte Spaniens, sondern auch der ganzen katholischen Kirche.

Die christliche Kunst hat sich an der Geschichte begeistert und das Apostolat des h. Jakobus in Spanien nach ihrer Weise veröffentlicht. Man findet es mit der Verurtheilung und Hinrichtung des Apostels auf einer Rose der Kirchenfenster zu Reims dargestellt.

Also, während der h. Thomas das Evangelium im äussersten Osten predigte, sandte der h. Jakobus das göttliche Wort in den westlichen Ländern des römischen Reiches aus. Schon im ersten Jahrhundert wurde das Evangelium an den äussersten Gränzen der Erde, in Spanien und höchst wahrscheinlich auch in Gallien verkündet, und der h. Paulus konnte demnach mit Recht zu den ersten Christen sagen: „Ich danke Gott, dass der Glaube in der ganzen Welt verkündet wird.“ [1])

Der h. Jakobus soll auch in Gallien und auf der Insel Sardinien, und selbst auch in Irland gepredigt haben, allein dies beruht nur auf schwachen Hypothesen.

Wahrscheinlich hat der h. Jakobus die mittelländischen Küsten Spaniens und insbesondere die Städte Barcelona, Tarragona und Valencia besucht. Zu Carthagena liess er einen seiner Schüler, den späteren Martyrer Issicius, als ersten Bischof zurück; auch Granada erhielt aus seinen Händen seinen ersten Oberhirten, nämlich den h. Cäcilius, welcher ihm von Jerusalem gefolgt war.

Nachdem er durch die Meerenge gegangen, predigte der unermüdliche Apostel in Andalusien. Einer seiner anderen Reisegefährten, nämlich der h. Pius, war der erste Bischof von Sevilla. Auch Portugal vernahm die Stimme dieses „Sohnes des Donners“, dessen durch zahlreiche Wunder bekräftigte Beredsamkeit die widerspenstigsten Herzen überwältigte. Galicien war der Hauptheerd des Götzendienstes; um das Reich des Teufels in jener Gegend zu zerstören, liess der h. Apostel sich daselbst auf längere Zeit in der Umgegend der Stadt Iria Flavia oder Illia Flavia, welche jetzt einen Theil der Stadt Padron bildet, nieder und predigte das Evangelium.

Und diese Bemühungen des Apostels trugen auch gute Früchte. Die „frohe Botschaft“ fand bald zahlreiche Anhänger, unter denen der h. Jakobus neue Schüler auswählte, welche ihn begleiten und in seinem Amte unterstützen sollten. Anastasius, einer dieser neuen Schüler, verdiente es, dass sein Lehrer ihm die entstehende Kirche von Iria-(Illia-)Flavia anvertraute, deren erster Oberhirt er wurde. Ein anderer, Namens Theodor, wurde an die Spitze einer anderen christlichen Gemeinde Galiciens gestellt.

Man schreibt dem h. Jakobus auch die Bekehrung Tudela's und Lerida's zum Evangelium zu. In dieser letzteren Stadt erinnert eine interessante Legende, deren Spur sich noch heutzutage in den Sitten des Volkes findet, an die Thätigkeit des Apostels im Predigtamte. Mit dem Gewande des Armen, der apostolischen Penula, angethan, ging der h. Jakobus barfüssig dahin, so wie er auf den religiösen Denkmälern des Mittelalters dargestellt ist. Eines Tages trat er sich einen Dorn in den Fuss. Da kamen sofort Engel mit Laternen herbei und leuchteten ihm während des schmerzvollen Herausziehens des Dornes. Der Ort, wo der Apostel stehen blieb und wo die Engel herabstiegen, ist die Strasse von Lerida, welche jetzt die „Ritter-Strasse“ *(Calle de los Caballeros)* heisst. Ein dem h. Jakobus geweihtes Oratorium wurde zum Andenken an dieses Ereigniss erbaut, und jedes Jahr am Festtage des Heiligen werden in demselben die h. Geheimnisse gefeiert und findet eine Predigt Statt. Schon am vorhergehenden Abend künden die Kinder, diese Engel auf Erden, durch ihre Gesänge und Spazirgänge beim Fackelschein das Fest des Heiligen an.

Eine noch bekanntere Legende betrifft Saragossa, eine aus mehrfachen Gründen berühmte und hart an den Gestaden des Ebro liegende Stadt. Der heilige Jakobus predigte daselbst mehrere Tage lang und bekehrte achthundert Personen zum christlichen Glauben, ein Erfolg, den er, was die Zahl betrifft, noch nirgends gehabt. Nun pflegten die neu bekehrten Schüler sich jeden Tag vor die Stadt hinaus zu begeben und fern vom Getümmel und der Unruhe der Stadt dem Gebete obzuliegen und dem Unterrichte des Apostels anzuwohnen. Während einer dieser durch fromme Unterhaltungen geheiligten Nächte vernahmen nun der h. Jakobus und seine Schüler auf einem der Ufer des Flusses ein englisches Concert; die himmlischen Geister sangen zu Ehren der h. Jungfrau: „*Ave Maria, gratia plena*“. Der Apostel beugte die Kniee und sah oben die Mutter Jesu Christi. Sie stand auf einer Säule von weissem Marmor *(supra pilare)* und war von Myriaden von Engeln umgeben. Von den Engeln ward der Allerhöchste gepriesen, indem sie die den irdischen Officien entnommenen Worte „*Benedicamus Domino*“ in den Lüften ertönen liessen.

Als diese reinen Stimmen zu singen aufhörten, sprach die glorwürdige h. Jungfrau zum Apostel: „Auf dieser Stelle da soll mir zu Ehren eine Kirche erbaut werden. Diese Säule, auf der du mich siehst, hat mein Sohn

1) Col. I. 3—7.

durch die Hände der Engel vom Himmel herabgeschickt; sie wird der Mittelpunct der Kirche sein, welche du mir weihen wirst; wunderbare Dinge werden durch meinen Sohn zu Gunsten derjenigen geschehen, welche mich da anrufen werden. Diese Säule wird stehen bleiben bis zum Ende der Welt, und Christus wird in dieser Stadt niemals der Anbeter entbehren."

So sprach die h. Jungfrau; die Engel, welche sie begleiteten, trugen sie nach Jerusalem zu ihrem Adoptivsohne Johannes, dem Bruder des h. Jakobus, und kehrten sodann nach dem Aufenthalte, den ihnen die göttliche Vorsehung angewiesen, zurück.

Nachdem der h. Apostel seine Seele dem Danke gegen Christus und Maria überlassen, vollzog er die erhaltenen Befehle. Die Kapelle, welche er mit Hülfe seiner Schüler um die besagte Säule herum erbaute, war 16 Fuss lang und 7 Fuss breit. Die h. Jungfrau kam oft hieher und vereinigte ihre Stimme mit dem Gesange der Gläubigen.

Das ist die Legende von „U. L. Frau von der Säule"; die h. Kirche hat dieselbe dadurch geheiligt, dass sie für den 12. October ein eigenes Officium zu Ehren dieser Erscheinung einsetzte. In dem Proprium der spanischen Heiligen und im marianischen Brevier, welches im Jahre 1859 mit römischer Approbation gedruckt wurde, steht dieses Fest unter dem Titel: „*Comm. B. V. M. de Columna*". [1]) Das Zusammenströmen der Gläubigen an diesem Orte und ihre Frömmigkeit, dann die Gnaden und Wohlthaten, welche sie daselbst erlangt, haben diesem Heiligthum eine ausserordentliche Popularität und Wichtigkeit verliehen. Insbesondere sind die Aragonier mit Recht stolz auf die Kirche der h. Jungfrau von Saragossa, welche sie die „Mutter aller Kirchen der Stadt" *(Madre de todas las iglesias de la ciudad)* nennen.

Der Schutz, den die h. Jungfrau der von ihr auserwählten Stadt versprochen, ist nicht unfruchtbar gewesen; denn in den ersten Zeiten der Kirche, als die ersten Gläubigen noch keinen anderen Tempel hatten, als die Höhlen der wilden Berge und keine andere Bilder Gottes und der Heiligen als die, welche in ihre Herzen eingegraben waren — als die Verfolgungen keine anderen Altäre stehen liessen als die heidnischen und die Bildsäulen der falschen Gottheiten, bewahrte Saragossa wunderbarer Weise das verehrte Bildniss U. L. Frau von der Säule. Die Martyrer, welche es dem Kreuze gab, waren zahllos. Während der schrecklichen Herrschaft Diocletian's überschwemmte das Blut der Bekenner Christi die öffentlichen Plätze, so dass die Einwohner die Strasse, in welcher sie in grosser Anzahl hingeschlachtet wurden, die „heilige" nannten. Diese Stadt fiel in die Gewalt der Westgothen, unter der Herrschaft ihres Königs Eurich, und erhielt sich gleichwohl rein vom Arianismus; die Ehrerbietung, welche ihre Frömmigkeit einflösste, war so gross, dass sie im VI. Jahrhunderte die Söhne Chlodwig's, Gildebert und Chlotar, als diese sie auf ihrem Feldzuge nach Spanien belagerten, wegen des h. Vincenz verschonten. Die Sieger zogen ab, indem sie sich als einziges Siegeszeichen die Hälfte der Stole des Martyrers ausbaten, welchem sie hierauf zu Paris eine Basilika erbauten. [1]) Die muselmännische Herrschaft vermochte zu Saragossa den christlichen Glauben nicht zu unterbrechen. Der Pallasch der wilden Söhne Mohamed's stumpfte sich ab an der Säule, welche die Königin der Heerschaaren zu ihrem Throne gemacht.

Es ist nicht unwichtig für die Geschichte des h. Jakobus und selbst auch für die Kirche Spaniens, die Zeit der Erscheinung der h. Jungfrau zu Saragossa festzustellen. Die Hymne des Marcus Maximus für die erste Vesper des Festes U. L. Frau von der Säule weist ihr das Jahr 39 nach Christi Geburt an. Dieselbe lautet:

O grandis apparitio,
Jacobo facta primitus
Anno nono tricesimo
Natalis almi Domini!

Dieses grosse Ereigniss fand also viele Jahre vor der Himmelfahrt der h. Jungfrau Statt; vermöge eines einzigen Vorrechtes ehrte sie das Heiligthum, welches ihr zu Saragossa geweiht worden, schon bei ihren Lebzeiten und anticipirte gewisser Maassen die Huldigungen, welche der himmlische Hof später der Königin der Engel und der Menschen darbringen sollte.

Das Senfkörnlein, welches der h. Apostel in Spanien, das er mit seinem Schweisse benetzte, gesäet, wird in wenigen Jahren ein grosser Baum sein. Der Apostel hat seinen Auftrag erfüllt; aber die Vorsehung, welche ihn nach Palästina zurückrief, wird ihn bald wieder nach Galicien bringen. Der Heilige trotzt von Neuem den

1) Der Papst Clemens XII. bestätigte das Officium Unserer Lieben Frau von der Säule; Pius VII. erhob das Fest zum Rang der Feste erster Classe mit Octave und genehmigte ein Officium proprium, aber nur für das ganze Königreich Aragon, dessen Hauptstadt Saragossa ist.

1) Vergl. *Gauzence de Lastours, l'Espagne historique, littérale et monumentale, p. 52.*

Gefahren des Meeres und sieht den schönen Himmelsstrich, der auf seine Wiege herabgeschaut, wieder. Er beeilt sich, zu Ephesus die Mutter Gottes zu verehren, welche ihn mit so vielen Gnaden überhäuft hat, und findet den geliebten Jünger des Herrn, seinen Bruder, den h. Johannes Evangelist, wieder. Die erhabene Königin der Apostel empfing ihn wohlwollend, gab ihm die Fortschritte des Evangeliums, in Spanien bekannt, und offenbarte ihm seinen nahen Martyrtod. Unser Held entflammt sich bei dem Gedanken an den letzten Kampf, der ihn erwartet; er ruft zum letzten Male die h. Jungfrau um ihren Schutz für Spanien und insbesondere das Heiligthum, das er ihr geweiht, an, erhält die Versicherung der Erfüllung dieser seiner Bitte durch ein mildes Lächeln und schlägt den Weg nach Jerusalem ein.

(Fortsetzung folgt.)

Plan und Kostenanschlag

der von dem Orgelbauer Sonreck in Köln für die Pfarrkirche zu Pfalzel, Landkreis Trier, erbauten neuen Orgel.

Die Orgel erhält zwei Manuale und ein Pedal. Die Manuale beginnen bei Contra A und gehen bis dreigestrichen f incl., haben also 57 Tasten. Das Pedal erhält zwei volle Octaven (von Contra A bis klein a), also 25 Tasten. Eine eigene Pedallade wird nicht gemacht und werden die als Pedalregister dienenden Züge in die Hauptmanuallade hineingebaut.

A. Register des Hauptmanuals (und Pedals).

1. Principal 8 Fuss, die sechs grössten Pfeifen von Holz, von gross Disan, so weit der Prospect reicht, von fein legirtem englischem Zinn (4 Theile Zinn und 1 Theil Blei), die kleinsten Pfeifen von derselben Mischung auf der Lade. Die Prospectpfeifen fein polirt mit aufgeworfenen Labien.

2. Bourdon 16 Fuss, die zwanzig grössten Pfeifen von Tannenholz und Subbassmensur. Die Oberlabien und Vorschläge werden von Eichenholz gefertigt und aufgeschraubt. Die Fortsetzung des Registers von Metallmischung zu 2 Theilen Zinn und 3 Theilen Blei und geht bei der grössten Metallpfeife in der Mensur zum Bordun über. Das Register erhält zwei Schleifen, eine fürs Manual und eine fürs Pedal, so dass man dasselbe auch für sich allein als Pedalregister gebrauchen kann.

3. Gedakt 8 Fuss, die 15 grössten Pfeifen von Tannenholz mit aufgeschraubten Verschlägen von Eichenholz. Fortsetzung von der Metallmischung wie Bordun.

4. Gamba 8 Fuss, die 7 tiefen Töne (von A bis E) aus dem Gedakt überführt; von F an von Metall wie Bordun. Intonation scharf streichend und prompte Ansprache.

5. Violon 8 Fuss, ein Pedalregister von 25 Tönen; die tiefe Octave von Holz, Fortsetzung von Metall wie Bordun. Intonation streichend, aber voller und kräftiger wie Gamba.

6. Prästant 4 Fuss, ganz von Metall. Mischung zur Hälfte Zinn und zur Hälfte Blei. Prinzialmensur.

7. Fugara 4 Fuss, ganz von Metallmischung wie bei Bourdon; streichender gambenartiger Ton.

8. Quinte 2⅔ Fuss, ganz von Metallmischung wie beim Prästant, die tiefe Octave als Spitzflöte gearbeitet.

9. Octave 2 Fuss, ganz von Metallmischung wie Nr. 6.

10. Mixtur 3fach, die mittlere Repetition 4fach; Metallmischung wie Nr. 6. Die Zusammenstellung ist Quinte 1⅓ Fuss, Octave 1 Fuss und Quinte 6⅙ Zoll; repetirt auf klein c eingestrichen f und zweigestrichen a; die letzte Repetition Grundton, Quinte und Grundton.

11. Trompet 8 Fuss in zwei Zügen. Der Basszug geht von Contra A bis klein a. Ganz von Metallmischung wie Nr. 6; prompte Ansprache, runder Ton, Hakenkrücken. Für den Basszug eine eigene Pedalschleife, wie bei Bordun 16 Fuss.

B. Register des Positivs.

12. Geigenprincipal 8 Fuss von Metallmischung wie Nr. 6; die sechs grössten Pfeifen gedeckt und als Quintatöne gearbeitet. Sollte die Höhe des unteren Theiles des Orgelgehäuses die Aufstellung der grösseren offenen Pfeifen nicht gestatten, so dürfen dieselben mit Viertelwinkelschnitten gekröpft werden.

13. Lieblichgedakt 8 Fuss, die 15 grösseren Pfeifen von Tannenholz mit Vorschlägen von Eichenholz, Fortsetzung von Metall wie Bordun.

14. Fernflöte oder Flauto amabile 8 Fuss, die unterste Octave gedeckt und von Holz. Fortsetzung von Metall wie Nr. 6.

15. Gemshorn 4 Fuss, ganz von Metallmischung wie Nr. 6.

16. Flauto dolce 4 Fuss, ganz von Metall wie Bordun, enge Mensur, die oberste Octave als Spitzflöte gearbeitet.

17. Sifflöt 1⅓ Fuss, von Metall, als Spitzflöte gearbeitet.

18. Clarinett 8 Fuss, ohne tiefe Octave, beginnt also bei gross G; aufschlagende Zungen, die grösseren Pfeifen im Bogen gekröpft, Metallmischung wie Nr. 6.

C. Besondere Bestimmungen.

1. Die Abstimmung der Pfeifen geschieht nach der neuen Pariser Stimmung, das $\bar{a}$ zu 870 Schwingungen in der Secunde.

2. Die beiden Manualladen werden aus altem trockenem, reinem und spindfreiem Eichenholz gefertigt und erhält die Hauptmanuallade besondere Canzellen für die Pedaltasten. Die Schleifen werden mit Wasserblei geglättet und müssen sich zu jeder Jahreszeit leicht ziehen lassen. Die Pfeifenstöcke werden aufgeschraubt. Die Ventile werden zum Herausnehmen eingerichtet, die Federn von Stahldraht, die Spunde vorgeschraubt. Als besondere Pedalschleifen werden die Züge für Subbas, Violon und Trompet 8 Fuss gemacht.

3. Die Positivlade wird in einem Stück, sonst aber wie die Manuallade angefertigt.

4. Die Mechanik muss ganz geräuschlos arbeiten. Die Wellen werden aus trockenem geradfadigem Tannenholz und die Wellenrahmen aus Eichenholz gefertigt und dürfen die Wellen höchstens 3 Fuss lang werden. Die Spielart wird leicht und elastisch und mit 10 Loth Druck abgewogen. Die Manualclaviaturen erhalten weisse Untertasten von gebleichtem Ochsenbein und schwarze Obertasten von Ebenholz, ferner einen Klappverschluss, welcher beim Oeffnen als Notenpult dient. Schwarz polirte Registerknöpfe mit eingelegten Porcellanplättchen, auf welchen die Registernamen eingebrannt sind. Die Pedalclaviatur wird aus hartem Eichenholz gefertigt. Lage: das kleine c senkrecht unter dem kleinen a der Manuale, und die vorderen Enden der Obertasten des untern Manuals liegen senkrecht über dem vorderen Ende der Obertasten des Pedals. Breite des Pedals 95 Centimeter. Entfernung des Bodens der unteren Manualclaviatur von dem Booen des Pedals 80 Centimeter. Länge der Pedalclaves im Lichten 50 Centimeter, Länge der Obertasten 13 Centimeter, Höhe derselben 5 Centimeter, Steigung der Untertasten gegen die Ferse 4 : 100.

5. Die gedeckten Holzpfeifen werden oben an den Fugen mit Schrauben versehen, um beim Eintreiben des Stöpsels das Auseinandergehen der Fugen zu verhindern. Anstrich aller Holzpfeifen mit Firnis.

6. Die Orgel erhält drei Kasten- oder Cylinderbälge von 3 Kubikfuss Grösse und 27 Kubikfuss Inhalt pro Stück. Dieselben müssen sich geräuschlos treten lassen und werden hinter der Orgel aufgestellt.

7. Zur Constatirung der erforderlichen Qualität und Dicke des Metalls muss der Orgelbauer beim Abschluss des Vertrages Metallproben der oben angegebenen drei Mischungen beim Bürgermeister deponiren. Dieselben müssen auf der Tuchseite gehobelt, auf der Metallfleckseite aber im rohen Giesszustande sein.

8. Die offenen Metallpfeifen werden bis auf $^2/_3$ Fuss Grösse mit Stimmröllchen versehen, der Neigungswinkel der Stimmplatten an den offenen Holzpfeifen darf nicht mehr als 45 Grad betragen.

9. Der Orgelbauer leistet während fünf Jahre für Alles und Jedes Garantie, ausgenommen muthwillige oder vom Material und dessen Bearbeitung nicht herrührende Beschädigungen. Zwei Jahre nach Abnahme der Orgel stimmt derselbe sie wieder ganz durch und setzt Alles in Ordnung, wofür er eine Entschädigung von 25 Thlrn. erhält.

10. Als Revisor ist vom Gemeinderathe der Herr Professor Oberhoffer aus Luxemburg ernannt.

11. Unternehmer ist verpflichtet, die Orgel innerhalb 6 Monaten nach obrigkeitlicher Genehmigung dieses Contractes zu liefern.

12. Für die vorstehend bezeichnete Orgel (exclusive Gehäuse) [1] erhält Herr Sonreck aus der Gemeindecasse von Pfalzel die Summe von 1730 Thlrn., wovon $^2/_5$ bei der Anlieferung, $^2/_5$ bei der Abnahme der Orgel und $^1/_5$ mit 5 % Zinsen bei der nach zwei Jahren Statt findenden Durchstimmung gezahlt werden.

Sämmtliche Transport- und Aufstellungskosten hat der Unternehmer zu tragen.

Am 27. Februar fand die Revision und Abnahme dieser Orgel durch den Unterzeichneten Statt. Dieselbe ist in allen Theilen dem Contracte entsprechend ausgeführt. Das Pfeifenwerk, die Mechanik und die Bälge sind sehr sauber und sorgfältig gearbeitet, und ist die Aufstellung der einzelnen Theile derart, dass man ganz bequem zu einem jeden derselben gelangen kann. Die einzelnen Register haben die ihrem Wesen entsprechende Klangfarbe und das volle Werk entfaltet eine immense Kraft. Von besonders grosser Wirkung sind die auf meinen Vorschlag (Vergl. Cäcilia, Jahrg. VII, pag. 22) beigefügten Töne der Contra-Octave A, B, H, die zwar die Ankaufssumme um 70 Thlr. erhöht haben, welche

1] Die Ausführung des von dem Architekten Arend in Luxemburg entworfenen, ganz in Eichenholz ausgeführten Gehäuses war dem Schreinermeister Bernard Oberhoffer in Löwenbrücken zu dem Preise von 340 Thalern übertragen worden, der sich nach dem Urtheile des genannten Architekten seines Auftrages rühmlichst entledigte.

Mehrausgabe aber durch den erreichten Vortheil doppelt aufgewogen wird. Dieses Werk lobt seinen Meister und gereicht seinem Erbauer zur Ehre und der Kirche zur besondern Zierde.

„Cäcilia.“ H. Oberhoffer.

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Köln. In der letzten Versammlung des Dombauvereins-Vorstandes erklärte Appellations-Gerichtsrath Dr. A. Reichensperger, dass er die in seiner Abwesenheit auf ihn gefallene Wahl zum Präsidenten des Vorstandes ablehnen zu müssen glaube, weil er zufolge seiner parlamentarischen und amtlichen Obliegenheiten durchweg die Präsidial-Geschäfte nicht werde führen können. Da Herr Reichensperger ungeachtet mehrseitigen Zuredens bei der Ablehnung beharrte, wurde zu einer Neuwahl geschritten. Sämmtliche Stimmen bis auf eine fielen auf Herrn Justizrath Dr. J. B. Haas. Dieser erklärte, dass ihn das Ergebniss der Wahl sehr überrasche und er in Hinsicht auf sein Alter dieselbe nicht annehmen könne. Von allen Seiten wurde in ihn gedrungen, im Interesse der Dombau-Sache, welcher er seit der Gründung des Vereins so treu gedient habe, dem einstimmigen Wunsche der Versammlung zu entsprechen. Schliesslich einigte man sich mit Rücksicht auf die bevorstehenden Ferien, die im Monat October Statt findende Vorstands-Sitzung zur Entgegennahme der entgültigen Erklärung des Gewählten anzuberaumen.

Köln. Der Kunsthandel beginnt in jüngster Zeit sich sehr lebhaft zu gestalten und scheint nachholen zu wollen, was er während der langen Ruhepause, die der Krieg und seine Nachwehen bedingten, versäumt hat. Die Firma Heberle, welcher die Stadt Köln wesentlich ihre durch die Veränderung der politischen Verhältnisse vielleicht noch sich steigernde Bedeutung als internationaler Kunst- und Curiositäten-Markt verdankt, kündigte zwei Versteigerungen an, die eine zum 31. Juli (Nachlass des Antiquitäten- und Kunsthändlers Jaeger), die andere zum 5. August (verschiedene Sammlungen belgischer und rheinischer Kunstfreunde). Der Jaeger'sche Nachlass bestand aus einer 741 Nummern zählenden Gemäldesammlung, in welcher Meister der verschiedensten Zeiten und Schulen vertreten sind, vorzugsweise aber eine Reihe von Blumen- und Fruchtstücken, Stillleben, Schlachten- und Marienbildern, für welche der im Alter von 81 Jahren Verstorbene besondere Vorliebe hatte, sich durch Schönheit und gute Erhaltung bemerklich macht. Für die richtige Namengebung will, nach der Vorbemerkung, die versteigernde Firma nicht einstehen; indess ist darauf bei den wenigsten Gemälde-Versteigerungen unbedingter Verlass, wie die Erfahrung tagtäglich lehrt. An die Gemälde reihte sich noch eine 492 Nummern zählende Sammlung von Münzen und Antiquitäten der verschiedensten Art, ferner eine Anzahl Kupferstiche und Bücher. — Die Auction vom 5. August begann ebenfalls mit einer kleinen Sammlung von Gemälden (Cabinet J. B. van Montenaecken), grösstentheils aus den niederländischen Schulen. Es folgten die Sammlungen des Malers Meinertzhagen, Rector's Pfeiffer und Pfarrer's Brüssel, aus einzelnen Gemälden, Münzen, Curiositäten und Stichen bestehend.

Dieselbe Firma hat ihren 74. Lager-Katalog herausgegeben, Bücher, fliegende Blätter, Bildwerke, Autographen etc. verzeichnend, welche sich mit Mythologie und Sage, Wunderkindern, Don Quixoterieen und dergl. befassen. Das Verzeichniss ist schon an und für sich von kulturgeschichtlichem Interesse und führt die Reihe der früher erschienenen Heberle'schen Fachkataloge zur Culturgeschichte fort. — Zwei Dresdener Firmen, Ernst Arnold und Aloys Apell, brachten Ergänzungen zu ihren früher erschienenen Lager-Katalogen, die erstere, indem sie eine Anzahl trefflicher Arbeiten meist moderner Stecher, u. a. die Stiche Toschi's nach Correggio, den Kunstfreunden darbietet; die letztere hat eine grosse Auswahl von modernen Malerradirungen ihrem mit Erzeugnissen der Palette, des Stifts, der Nadel stets reich versehenen Lager hinzugefügt. Vertreten sind besonders zahlreich und gut Georg Busse, G. Chr. Dahl, C. Hummel, G. F. Papperitz, Fr. Preller, Ludw. Richter, O. Wagner, W. Wegener. — In München kam der Nachlass des Decorationsmalers und Illustrationszeichners Anton Muttenthaler durch die Montmorillon'sche Kunsthandlung am 26. Juli zum öffentlichen Aufstrich. Dieser Nachlass enthielt eine Anzahl eigenhändiger Studien und Skizzen des verstorbenen Künstlers in Oel, Aquarell und mit Bleistift ausgeführt, ausserdem eine reiche Sammlung von Kupferstichen, Radirungen und Kunstbüchern, im Ganzen 1627 Nummern.

Bergheim a. d. Sieg. Hierselbst wurde vor einiger Zeit durch den Maler Tony Avenarius, der durch seine Restaurations-Arbeiten auf dem Gebiete der christlichen Kunst rühmlichst bekannt ist, ein Cyclus alter Fresco-Malereien aufgedeckt. Im Jahre 1869 wurde die alte baufällige Kirche in Bergheim abgebrochen, um Platz für den durch die langjährigen Bemühungen des Herrn Pastors Klein bewirkten Neubau einer Kirche zu gewinnen. Es blieb die Chor-Apsis stehen und dient zur Aufbewahrung von Baumaterialien. Bei den starken Regengüssen der letzten Zeit hat das Wasser einige Stückchen Tünche abgelöst und es traten an verschiedenen Stellen Spuren von Fresco-Malerei zu Tage. Herr Avenarius hat nun gefunden, dass in den zehn Gewölbzwickeln des Chores die Leidensgeschichte Jesu Christi in eben so vielen Bildern dargestellt ist. Es wäre wünschenswerth, wenn diese Malereien, welche denen zu Schwarzrheindorf und Brauweiler sich würdig anschliessen, erhalten würden, was vielleicht am Besten dadurch geschehen könnte, dass die Chor-Ruine als selbständige Capelle mit der neuen Kirche verbunden würde, wobei sie als Tauf-Capelle oder in ähnlicher Weise von Nutzen sein könnte.

Breslau. Die ratiborer Monstranz von 1495, dieses kostbare Bravourstück schlesischer Goldschmiedekunst, verdient allgemein bekannt zu werden. Die Monstranz von Ratibor ist sicher datirt mit 1495. Sie übertrifft an Silberwerth, Gross-

artigkeit ihrer Composition und sorgfältig stilistischer Ausführung nicht nur die Prachterzeugnisse in Guhrau, Glogau, Lublinitz, Glatz etc., sondern auch viele von Canonicus Bock in seinen verschiedenen Schriften geschilderte. Eine Abbildung davon, welche A. Leisner in Waldenburg photographisch gesichert, wird den Kennern anderwärts vorgelegt werden. Derartige Werke noch heute erhalten zu wissen, gehört zu den Ausnahmen. Verwüstungen, Plünderungen, Kirchenraub und Unverstand, der auch bei uns so Bedeutendes einschmolz, liessen wenige dergleichen Ueberreste freigebiger, bewundernswürdiger Kunstpflege auf uns vererben. Desto anerkennenswerther schon ist es, wenn seit dem Wiederverständniss der gothischen Bauart und Technik auch in Breslau die kirchliche Kleinkunst der heiligen Geräthe im Restaurationsfache sogar sich frisch bewährt und desshalb gesucht wird. Der verewigte Ehrendomherr Dr. Heide zu Ratibor liess bereits früher mit der dortigen Monstranz einen leider nicht gelungenen Versuch durch unkundige Hand wagen, so dass sein Nachfolger, Herr Pfarrer Schaffer, sich zu einer durchgreifenden Remedur veranlasst fand. Diese ist nun hier durch J. Hoeptners Atelier in exacter Weise erfolgt. Wir legen derlei Bemerkungen zur Orientirung auch der Nachlebenden nieder, welche danach einst fragen werden.

Laut Aufzeichnung während der Generalvisitation, die Fürstbischof Gotthard Schaffgotsch am 5. Juli 1752 in Ratibor vornahm, wog unsere Monstranz 22 Pfund Silber, trug noch eine Krone von Perlen und einen Ring mit Granaten und galt unter den übrigen Kleinodien, worunter noch 37 alte vergoldete Kelche etc., als Geschenk der ratiborer Herzöge an das Collegiatstift zu Mariä Himmelfahrt, dessen schöne Kirche bei der Auflösung 1810 der Pfarrgemeinde eingeräumt wurde. Heute zählt das Kunstwerk, welches seiner Bestimmung verblieb, über 376 Jahre. Dieses ehrwürdigen Alters ungeachtet und obwohl es neun Mal jährlich bei den theophorischen Processionen innerhalb der Kirche, wie auswärts zu den Klosterkirchen und der Burgcapelle gebraucht wurde, erhielt es sich im Ganzen trotz seiner Schwere und schwierigen Tragbarkeit bis in die neuere Zeit ziemlich unverletzt. Nur die Festigkeit ward erschüttert, manch feines Glied abgebrochen. Man trug sie in diesem Zustande bisher vermittels eines eigenen Traggurts.

Vier Fuss und einen Zoll hoch, vierzehn Zoll breit, construirt sich das imposante, echt vergoldete Ganze im edelsten spätgothischen Stile, leicht und originell veranlagt, aus dem länglichen Sechseck und gliedert sich in drei Gaden aus. Der unterste bildet ein reich überbautes Säulengehäuse mit dem Leibe des Herrn, welcher aus dem Grabe ersteht, mit den fünf Wunden und der Dornenkrone auf dem Haupte, entsprechend den Darstellungen der damals so beliebten „Gregoriusmesse" auf Bildern und Denksteinen, wie er auch auf dem trefflichen Grabmale von 1505 am nördlichen Domportale erscheint. Diese sechs Säulen sind mit sechs Fürstenwappen in Emaille geschmückt, deren überraschende Erneuerung besonders hervorzuheben ist. Die Schilder zeigen je drei abwechselnd den goldenen Adler im Azurfelde, die drei anderen sind quadrirt mit den Wappen der Donatoren, und alle werden von leopardirten Löwen gehalten, welche auf die böhmische Oberlehnsherrschaft über die oberschlesischen Herzöge von Oppeln-Ratibor etc. hindeuten. Diese Löwen, welche mit dem Schweife die Schilder umschliessen, sind vortrefflich ausgeführt und ganz meisterlich ciselirt. An vier Säulen sehen wir unter zierlichen Tabernakeln die Figuren der Heiligen Nikolaus, Maria Magdalena, Katharina und Ursula. Innerhalb vertheilen sich sechs Schildchen mit eingravirten Leidenswerkzeugen aus der Passion. Ueber diesem symbolischen Corpus Christi ist im zweiten Gaden das Cylindergehäuse für die Darstellung des Herrn in der sacramentalen Gegenwart und Verehrung angebracht. Als Zeugen des grossen Geheimnisses stehen unter den schlanken, blattbekrönten Säulchen Johannes der Täufer und Johannes der Evangelist. Darüber stellte der Künstler die Gottesmutter unter dem überaus sorgfältig behandelten Thurmhelm als „Himmelskaiserin mit der Bügelkrone" dar. Oberhalb der Kreuzblume, welche das Werk ähnlich wie auf unserem erhaltenen Michaelisthurme abschliesst, erscheint zuletzt in silberverflochtenem Neste der Pelican, den drei Jungen die Brust öffnend, um sie mit seinem Herzblut zu nähren, das bekannte Zeichen des Erlösers. Wir vermögen leider dem Leser eine bildliche Anschauung des in allen Theilen ungemein genau und geduldig ausgeführten Kunstschatzes nicht zu vermitteln; es genügt aber dieser vorläufige Hinweis. Unsere namhaftesten Kenner, voran der Herr Fürstbischof Heinrich, Prälat Neukirch etc., würdigten die erfreuliche, weil mit Sorgfalt vollzogene Herstellung des Ganzen und zollten derselben nach eingehender Prüfung die wärmste Anerkennung.

Die Jahreszahl 1495 trägt die Monstranz ohne jede andere Signatur; auch ohne dieselbe müssten wir sie dem Ende des ausklingenden Mitellalters zuweisen. Die damalige Schreibart arabischer Ziffern und die sechs Wappen mit ihren bestimmten heraldischen Merkmalen bekunden sie als Geschenk der gottesfürchtigen Landesfürsten zur Zeit des Kaisers Matthias und Königs Wladislaus. Damals lebte noch die erst 1503 verstorbene Herzogin-Witwe Magdalena, Hinterlassene Johannes' III., eine oppeler Piastin und Mutter der Prinzen Nikolaus III., Johannes IV. und Valentinus, über welche Herr Rath Weltzel in seiner Geschichte von Ratibor die zuverlässigsten Nachrichten gegeben. Er nennt auch unsere Monstranz und manche gleichzeitige Stiftungen bei dortiger Frohnleichnamscapelle für die Bruderschaft. Ihr gehörten die Vornehmsten der literarischen Gesellschaft an. Man kann sagen, dass die Schlosscapelle und Marienkirche, wie das unsere Monstranz zeigt, wahrhaft fürstliche Votivgeschenke an Kleinodien besassen. Von welchem Künstler aber und wo dieses Werthstück angefertigt worden, ist schwer zu ermitteln, da die Alten vermöge ihrer Bescheidenheit mit ihrem Ich zurückhaltender waren. Jedoch trifft ihre Herstellungszeit unter den Propst Dr. Nikolaus Merbot am Collegiatstift, welcher als solcher auch Stadtpfarrer, zuletzt Domherr von Breslau war und 1501 in Ratibor Todes verblich. Er hatte sich schon 1493 bei der Kirche ein Seelgeräth gesichert, als er die Propstei bezog. Das Jahr darauf übergab das Capitel der Marienbruderschaft 20 Gulden für sechs Scholaren, die vor dem Sanctissimum im Chore während der Frohnleichnams-Octave psaltiren sollten. Anlässlich grösserer Feier der Umgänge mag nun 1495 darauf die Herzogin unsere Monstranz beschafft haben. Da sie öfters nach Krakau kam, könnte dieselbe von dort, wo Essewein uns so viele mittelalterliche Kunstreste verzeigt, entnommen, aber auch nicht minder von einem namhaften Meister der breslauer, von Alwin Schulz nachgewiesenen Goldschmiede-Innung vollendet sein. — Schliesslich ist zu bemerken, dass Abbildungen für Kunstfreunde bei Herrn Photograph A. Leisner in Waldenburg und Breslau zu haben sind.

Kn.

Düsseldorf. Vielleicht wird Ihnen die Mittheilung nicht unlieb sein, dass der Prof. Jos. Keller seinen grossen Kupferstich nach der Madonna Sixtina vor einigen Tagen vollendet hat.

Mit einiger Unterbrechung war er daran seit dem Jahre 1860 beschäftigt.

Commentarien über den Werth seiner Arbeit werden gewiss unnöthig sein: nur schade, dass der grosse Künstler die Beendigung seiner Arbeit nicht mit ungestörter Gesundheit feiern kann.

Lübeck. Der photographische Verlag von J. Nöhring in Lübeck verdient im hohen Grade die Beachtung aller Kunstfreunde, da die in demselben erschienenen Blätter fast durchweg geschickte und scharfconturirte Aufnahmen zeigen; vorzugsweise gilt dies von den Architekturen, deren Herr Nöhring eine stattliche Anzahl in norddeutschen sowohl wie in süddeutschen Städten aufgenommen hat. Es finden sich darunter viele kunstgeschichtlich interessante Bauwerke aus Bamberg, Brandenburg, Braunschweig, Doberan, Fritzlar, Lübeck, Münster, Nürnberg, Tangermünde, Wismar u. s. w., verschiedene Aufnahmen vom Heidelberger Schloss und von der Elisabethkirche in Marburg.

Dresden. Holbein-Ausstellung. Da die Sendung der Holbein'schen Bilder aus dem wiener Belvedere den Bestimmungen gemäss nicht ausführbar ist, hat die Behörde gestattet, von sämmtlichen Werken des Meisters und seiner Schule für die dresdener Ausstellung Originalphotographieen anzufertigen, welche im Atelier von Miethke & Wawra ausgeführt wurden. Damit ist nun wohl auch für diese Galerie die Bahn zu weiteren photographischen Originalaufnahmen der Bilder gebrochen und die Kunstfreunde sind nicht mehr auf die Surrogate photographisch verkleinerter Copieen beschränkt. Um den Besuchern der Ausstellung, welche an den kunstgeschichtlichen Forschungen über Holbein näheres Interesse nehmen, Gelegenheit zu persönlichem Verkehr zu bieten, haben die Herren Ed. His, Alfred Woltmann und A. v. Zahn die Tage vom 1. bis 3. September zu einer Vereinigung in Dresden in Vorschlag gebracht und zu diesem Holbein-Congress mittels Rundschreibens Einladungen ergehen lassen. Die Ausstellung wird an den genannten Tagen den sich Anmeldenden bereits um 8 Uhr Morgens geöffnet werden.

München. Am Maximilianeum dahier, welches bekanntlich den Schlussstein der Maximiliansstrasse bildet, wurden in der letzten Zeit die Bauarbeiten wieder aufgenommen, nachdem voriges Jahr principielle Aenderungen an der Façade durchgeführt worden. In sämmtlichen Bauten an der Maximiliansstrasse herrscht der Spitzbogen vor, und es war dies auch nach der ursprünglichen Ausführung an der Façade des genannten Gebäudes der Fall. In Folge der eigenthümlichen Maassverhältnisse ward durch die Anwendung des Spitzbogens dem Maximilianeum der Charakter des Schmächtigen, Mageren in einer Weise aufgedrückt, welche der Wirkung des Baues wenig Vorschub leistete. Nun scheint man entscheidenden Ortes auf Abhülfe bedacht gewesen zu sein und suchte sie dadurch herbeizuführen, dass man sämmtliche Spitzbogen in Rundbogen umbaute, und es lässt sich denn auch nicht läugnen, dass der Versuch gelang. Der Bau hat durch diese principielle Veränderung wenigstens darin gewonnen, dass sich die Verticale nicht mehr allzu sehr geltend macht. Bekanntlich ist das übermässige Vorherrschen der verticalen Linie und die dadurch bedingte Vermeidung aller grösseren Wandflächen, welche selbst an Privatwohnhäusern durch unnöthige Anwendung von Lisenen zerschnitten werden, eine der schwachen Seiten des „neuen Baustils". Die meisten Bauten der Maximiliansstrasse machen desshalb den Eindruck, als ob sie aus gothischen Kirchen adaptirt worden wären.

Regensburg. Am 3., 4., 5. und 6. September wird in Eichstätt die dritte General-Versammlung des Allgemeinen Deutschen Cäcilien-Vereins gehalten. Ausser mehreren öffentlichen und geschlossenen Versammlungen, in welchen die Pflege und Förderung der Kirchenmusik, so wie die Vereins-Angelegenheiten besprochen und berathen werden, findet dabei unter der Leitung des Vereins-Präsidenten, Herrn Witt, die Aufführung einer Reihe von älteren und neueren Kirchen-Compositionen Statt; darunter befindet sich: eine sechsstimmige Messe von Fr. Witt, vierstimmiges Requiem von Ett, fünfstimmiges Requiem von Fr. Witt, achtstimmige Messe von Palestrina und eine Instrumental-Messe von Greith. Die Nachmittags-Gottesdienste werden den Theilnehmern Compositionen von Vespern und Litaneien vorführen. So werden Montag Nachmittag in der Vesper *falsi bordoni* zu vier und fünf Stimmen von Viadana und Zachariis und Dinstag Nachmittag eine Instrumental-Vesper von Moriz Brosig aufgeführt. Zwei Kirchen-Concerte werden eine Reihe der verschiedensten Gattungen der Kirchenmusik, älterer und neuerer Zeit vorführen. Da in Ober-Ammergau am 9. September Passionsspiel ist und dieser Ort von Eichstätt aus an einem Tage erreicht werden kann, so ist den Besuchern des Musikfestes auch der Besuch des Passionsspieles, und auf der Rückreise auch die Theilnahme an der General-Versammlung der katholischen Vereine in Mainz ermöglicht, indem diese am 11., resp. am 12. September beginnt. Wohnungen werden vermittelt durch die Herren Dom-Capellmeister Witt und Dom-Vicar Treschin in Eichstätt, und erhalten die Gäste beim Eintreffen daselbst Nachricht darüber. Das Programm für die musicalischen Aufführungen ist ein sehr gewähltes und reichhaltiges.

Wien. Mit dem 4. Mai eröffnete das Museum in Wien eine Ausstellung zur Feier des 400jährigen Jubiläums der Geburt Dürer's. In dieser Ausstellung finden sich Handzeichnungen, Kupferstiche, Holzschnitte und Photographieen. Die „Albertina" hat mit seltener Liberalität allein mehr als 100 Zeichnungen Dürer's zu diesem Zwecke geliehen; die kaiserliche Hofbibliothek, die Ambraser Sammlung, ferner Baron Dräxler, A. Ritter v. Frank in Graz, Gsell Ritter von Hauslab, A. Artaria, v. Heintl haben werthvolle Beiträge geliefert. Ein dieser Ausstellung gewidmeter Specialkatalog erleichtert die Besichtigung derselben. Ausserdem erscheint eine Festpublication des Museums, bestehend aus Copieen einiger berühmter Costumezeichnungen Dürer's in der „Albertina", mit kurzem erläuterndem Texte von M. Thausing, von J. Schönbrunner auf Holz gezeichnet und von F. W. Bader in xylographischem Farbendruck wiedergegeben.

Wien. Majoliken als Decoration von Gebäuden kommen nach einer Notiz der N. Fr. Presse in Oesterreich zum ersten Male bei der Decoration des österreichischen Museums zur Anwendung. Es ist bekannt, dass im fünfzehnten und sechszehnten Jahrhundert von Majoliken als Decorationsmittel von Gebäuden im Renaissancestil insbesondere in Florenz durch Luca della Robbia und seine Schule ein glänzender Gebrauch gemacht wurde. In neueren Zeiten wurden diese Majoliken wieder in der ausgezeichneten Porcellan-Thonwaarenfabrik des Marchese Ginori zu Dolcia bei Florenz reproducirt. Eine solche Reproduction — Copie eines Reliefs von della Robbia an der Kirche Or San Michele in Florenz — wurde vom österreichischen Museum erwerben und versucht, ähnliche Majeliken in Oesterreich zu erzeugen. Dieser erste Versuch darf als vollkommen gelungen bezeichnet werden. Das Verdienst, sie in das Leben gerufen zu haben, gebührt dem Chemiker Kosch und der Terracotta-Fabrik der Gesellschaft am Wienerberge, die sich jetzt bemüht, auch die Kunstseite der Terracotta-Technik zu pflegen — Bestrebungen, die in Oesterreich jetzt nicht mehr vereinzelt stehen und hoffentlich bald einen gressen Aufschwung nehmen werden. Diese Majolica-Decorationen stehen auch mit den Stilprincipien von Gebäuden, die in Ziegelrohbau ausgeführt werden, in vollem Einklange. Die Medaillons — 37 Künstlerportraits — sind vom Professor König modellirt. Um diese auf Förderung der keramischen Decoration gerichteten Bestrebungen zu heben, wurden in diesen Tagen vom österreichischen Museum Salvétat's Abhandlungen über keramische Decoration und Emaillage, übersetzt von Dr. Ludwig (Wien, bei W. Braumüller), herausgegeben.

Kärnthen. Das hiesige Benedictinerstift St. Paul besitzt neben anderen Kunstschätzen auch drei merkwürdige mittelalterliche Kirchengewänder aus dem 12. und 13. Jahrhundert. Dieselben stammen aus dem Kloster St. Blasien im Schwarzwalde, dessen gelehrte und kunstliebende Mönche bei Aufhebung der Klöster in Baden 1807 bekanntlich zum grössten Theil nach St. Paul ausgewandert sind. Genannte Paramente bestehen aus zwei Messgewändern und einem Pluviale oder Rauchmantel. Beide glockenförmige Caseln sind durchaus in Seide gestickt. Die eine, 16 Fuss im Umfange zählend, stammt aus dem 12. Jahrhundert und ist durch verticale und horizontale mäanderartige Ornamentstreifen in 38 Felder getheilt, in denen neutestamentliche Begebenheiten, von der Verkündigung Christi bis zu seiner Wiederkunft als Weltrichter, ferner alttestamentliche als Typen dieser, und Heiligenfiguren dargestellt sind. In der Bordure sind in kreisrunden Medaillons Brustbilder der Propheten und Apostel dargestellt. Die gestickten Bilder veranschaulichen folgende Scenen aus der heiligen Geschichte: Erste Gruppe: 1) Verkündigung, 2) Geburt Christi, 3) Anbetung der drei Könige, 4) Taufe Christi im Jordan, 5) Gefangennehmung, 6) Geisselung, 7) Kreuzigung des Herrn, 8) Christus als Weltrichter. Zweite Gruppe: 9) David und Saleme, 10) Jesaias, Jeremias, 11) Ezechiel, Daniel, 12) Job, Balaam, Propheten, deren Weissagungen sich auf die Darstellungen der ersten Gruppe beziehen. Dritte Gruppe: Alttestamentliche Vorbilder der Darstellungen der ersten Gruppe: 13) Verkündigung Samson's, 14) Verkündigung Isaak's, 15) Aaron's Stab, 16) Heilung Naaman's im Jordan, 17) Joseph wird in den Brunnen geworfen, 18) Samuel und Agag, 19) Opferung Isaak's, 20) Josua und Judas, 21) Melchisedech und Aaron, 22) Moses und Elias, 23) Kain und Abel, 24) Erschaffung der Eva. Vierte Gruppe, Heiligengestalten: 25) Gregorius, 26) Nikolaus, Blasius, 27) Laurentius, Stephanus, Vincentius, 28) Sebastian, Georg, 29) Regula, Felix, 30) Benedict, Gallus, 31) Verena, Agnes, Cäcilia, 32) Oswald, Mauritius, 33) Ulrich, Conrad, 34) Erasmus, Pantaleon. In der Bordure befinden sich die Bilder folgender Propheten, Apostel etc. und christlicher Fürsten: Oseas, Abdias, Jonas, Habakuk, Aggäus, Malachias, Joel, Amos, Micheas, Sophonias, Naum, Zacharias, Ezechia, Esther, Josias, Elisabeth und Zacharias, Marcus und Lucas, Jacobus, Thomas, Johannes, Andreas, Jacobus der Jüngere, Petrus, Matthias, Paulus, Philippus, Bartholomäus, Matthäus, Simon Judas, Konstantin, Helena, Kaiser Otto I.

Die zweite gestickte Casel, im 13. Jahrhundert gefertigt, hat einen am Rücken herablaufenden Streifen mit runden Medaillons; die übrige Fläche ist gleichfalls in 38 Felder getheilt, welche folgende durchaus gestickte Darstellungen enthalten: 1) Verkündigung und Besuch bei Elisabeth, 2) Geburt Christi und Verkündigung an die Hirten, 3) Anbetung der h. drei Könige, 4) Taufe Christi im Jordan, 5) Geisselung, 6) Verspottung Christi, 7) der Heiland am Kreuze, 8) Grablegung, 9) Auferstehung Christi, 10) Christus in der Vorhölle. Auf dem Stabe sind in Medaillons gestickt: 1) das Lamm mit dem Kreuzstab, 2)—5) die vier Evangelisten, 6)—9) Jesaias, Jeremias, Ezechiel, Daniel. Die übrigen Felder sind mit Darstellungen aus der Legende des h. Nikolaus ausgefüllt, die von seiner Geburt beginnen, sein Leben und seine Wunder vor Augen führen und mit seinem Tode endigen.

Diesen beiden Gewändern schliesst sich ein drittes, durchaus gesticktes, an, ein Pluviale des 13. Jahrhunderts, das gleichfalls aus St. Blasien nach St. Paul übertragen worden ist. Sämmtliche Felder dieses Rauchmantels sind rund geformt. Die obere Seite der kleinen dreieckigen Cappa enthält die Darstellung eines Abtes, der vor einem h. Bischof knieet, während die untere Seite mit zwei Thiergestalten geschmückt ist. Offenbar ist auf dem Bilde der oberen Seite der Abt des Stiftes St. Blasien, vor dem h. Bischof Blasius knieend dargestellt. Die Vorstellungen auf dem Pluviale selbst sind auf der einen Seite aus dem Leben des h. Blasius in 22 Feldern, auf der anderen Seite in eben so vielen Abtheilungen aus der Legende des h. Vincentius entnommen. Diese prachtvollen mittelalterlichen Stickereien sind im Jahrbuche der k. k. Central-Commission für Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, Band IV., von Dr. Heider genau beschrieben und erläutert worden; auch enthält das kölner „Organ für christliche Kunst", 11. Jahrgang, Nr. 7, eine in Holzschnitt ausgeführte Veranschaulichung der Eintheilung und des Maasses der genannten Kirchengewänder.

Verantwortlicher Redacteur: **J. van Endert.** — Verleger: **M. DuMont-Schauberg**'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: **M. DuMont-Schauberg.** Köln.

Organ für christliche Kunst
herausgegeben und redigirt von
Fr. van Endert in Cöln.
Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 17. — Köln, 1. September 1871. — XXI. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Die Cistercienser-Abteikirche zu Heilsbronn,

von Dr. A. Jele in Innsbruck.

Auf dem Wege von Nürnberg nach Ansbach liegt der Marktflecken Heilsbronn mit genanntem Münster, das die Gräber der Ahnen des hohenzollerischen Kaiserhauses, der Burggrafen von Nürnberg und ihrer Anverwandten aus dem 13. bis ins 17. Jahrhundert birgt. Die hohe Bedeutung, welche diese Begräbnissstätte in der Geschichte des erlauchten Hauses einnimmt, veranlasste König Friedrich Wilhelm IV. für eine würdige und durchgreifende Restaurirung der Kirche eine bedeutende Summe, wie man sagt 100,000 Thaler, anzubieten, wogegen er das Patronatsrecht darüber erhalten sollte. Allein König Ludwig I. erklärte die Restaurirung auf baierische Staatskosten durchführen zu wollen, unter steter Berücksichtigung der Wünsche des preussischen Herrscherhauses, dem der wirkliche Geheimerath und Ober-Ceremonienmeister Graf von Stillfried, der verdiente Publicist der riesenhaften Urkundensammlung *Monumenta Zollerana* und des kostbaren Prachtwerkes „Alterthümer und Kunstdenkmale des erlauchten Hauses Hohenzollern", fortwährend als Vermittler diente. Er war bei den dem Renovirungswerke vorausgehenden Nachgrabungen und Voruntersuchungen anwesend; er wurde als Vertreter des Königs zur feierlichen Einweihung der wieder hergestellten Kirche, deren Erneuerung fünfzehn Jahre (1851 bis 1866) in Anspruch nahm, nach Heilsbronn geschickt. Die ganze Restaurirung geschah nicht nach einem einheitlichen, im voraus festgesetzten Plane, sondern es wurde nach Vollendung einer Partie erst wieder berathen, wie man in harmonischem Anschlusse und stilgerechter Durchführung, die bei den verschiedenen Bauperioden besondere Schwierigkeiten bot, weiterfahren sollte. Man muss sagen, dass diese schwierige Aufgabe so befriedigend gelöst wurde, dass der Gesammteindruck, den man am besten von der erhöhten Rittercapelle aus im Westen des Hauptschiffes empfängt, der wohlthuender, die verschiedenartigen Elemente ruhig vermittelnder Harmonie ist. Die Aufstellung der Altäre, Grabsteine, der Sculpturen und Gemälde, möglichst treu nach ihrem ursprünglichen Standpuncte geordnet, wenn auch sehr Vieles verloren gegangen oder ausgemärzt wurde, gibt uns ein mittelalterliches Kunstmuseum, in denen man die Dinge an ihrem Bestimmungsorte so gern mit lebhafterem Interesse und grösserem Verständnisse studirt.

Das Cistercienserkloster, 1132 gestiftet, soll sich um den muthmasslich ältesten Theil der Kirche der Heideckercapelle erhoben haben. Die Sage erzählt nämlich, dass ein aus dem Kriege verwundet heimkehrender Ritter von Heideck an der Quelle, welche nach Manchen dem Orte den Namen gegeben (Halsbrunne, Halsbrunnen, Haylsbrunnen, Hagelsbrunne u. m. a. Schreibweisen), seine Wunde gewaschen und dadurch genesen, aus Dankbarkeit diese Capelle erbaut habe. Der Stiftungsbrief als erste authentische Urkunde aber nennt Otto, Bischof von Bamberg, als Gründer, die Herren von Abenberg-Heideck als hochherzige Donatoren des Stiftes, 1132. Ausser dieser Familie beschenkten verschiedene adelige Geschlechter, besonders solche, welche in der Kirche ihre Ruhestätte suchten, deren nicht weniger als fünfundzwanzig sind, die Abtei sehr reichlich, so dass sie schon bald eines der wohlhabendsten Stifte mit grossen, selbst entfernt liegenden Besitzungen wurde. Wir nennen

hier einige, welche in auf Heilsbronn bezüglichen Urkunden (in der o. g. Sammlung *Monumenta Zollerana*) mitgetheilt sind: Albert Rindsmaul und seine „liebe Wirthin" vermachten dem Kloster ihre Besitzungen in Gerlichsdorf, Neumühl, den Fischteich Altevier und drei Aecker in Mungenau mit Vorbehalt der Nutzniessung auf Lebenszeit, so dass mit dem Tode der einen Ehehälfte die halben Güter schon der Kirche zufallen. Am abzuhaltenden Jahrtag soll den Klosterbrüdern im Remter Wein, Brod und Fische als guter Imbiss gegeben werden. Siegfried von Lebzingen schenkte ihm seinen Hof in Eschenbach (14. Mai 1310), Conrad von Sluzelberg eignet dem heilsbronner Kloster den Zehend in Erlebach und Eschebach, welchen Wiglinus der Reiche, ein nürnberger Bürger, von ihm zu Lehen und genannten Religiosen verkauft hatte; Elsbeth Reimboten von Radolsburch verzichtet gegen den Abt und die Samennnge zu Halspfunne auf zwei Tagwerk Wiesemad bei dem Weg zu Amelratdorf; drei Geschwisterte Lebzingen schenken ihren Hof zu Brünne mit dem Gedinge, dass ihr Bruder Hans, der im Spital des Klosters eine Pfründe hat, die Gilt des Hofes lebenslänglich geniessen soll. Dies sind nur einige der zahlreichen Stiftungen, mit welcher viele Güterkäufe des Klosters ein fürstenmässiges Besitzthum bildeten, das erst wesentlich durch die grossen Schenkungen der Burggrafen begründet und vermehrt wurde. Ihnen verdankt das heilsbronner Stift folgende Güter und Höfe: Amelrathdorf, gleich Ammerndorf, die Güter in Vellbrach (Fellbrecht), die Höfe in Neuses und Wintersbach; Oberndorf mit zwei Wäldern: Forst und Kondermannsgesess, womit Burggraf Friedrich III. für seine Mutter Clementia am 8. September 1269 einen Jahrtag stiftet; Friedrich IV. übereignet 1301 einen Zehend von 3 Pfund Haller zu Ammerndorf, 1327 stiftet derselbe Burggraf mit seiner Gemahlin Margaretha ihr Seelgeräthe mit 2000 Pfund Haller, wofür sie die Burg Zwernitz *j. Sanspareil* als Pfand unterstellen, bis sie von ihren Nachkommen um die gestiftete Summe verkauft werden kann; Burggraf Johann II. eignet dem Kloster ein Gut zu Malmersdorf mit der Bestimmung: *„daz vorgenante Gutlin sol in das Spital des vorgenanten Closters ewiclich mit allem nücze dinen, daz man der Sichen dar inne desterbaz muge gephlegen"* (21. September 1334). Die Grafen von Oettingen stifteten für Friedrich IV. Burggrafen von Nürnberg mit ihrem Gute zu Biberach einen Jahrtag; Johann und Albrecht eignen mit Einwilligung des Ersteren der Abtei einen Hof zu Rüttelsdorf und Waldersdorf mit Aufgebung des bis dahin ausgeübten ihnen zustehenden Lebensrechtes; mit 800 Pfund Haller wurde das Seelgeräth vom Burggraf Friedrich V. für seinen Vater und seinen Vetter Albrecht bestellt, worunter er einen Hof zu Wasserzell, der weit über 300 Pfund Haller gekostet, als Zahlungsquote übergibt. Nach so vielen Schenkungen und Stiftungen, zu welchen die Befreiung von Zoll und Abgaben der heilsbronner Klosterleute und ihre Ausnahme von dem den Burggrafen zustehenden Landgerichte noch als besondere Begünstigung gekommen, ist es nicht zu verwundern, dass das Generalcapitel der Cistercienser den Burggrafen Johann, dessen Gemahlin und Tochter aller guten Werke seines Ordens theilhaftig machte. 1394.

Wir erfahren noch aus der oben genannten Quelle, deren letzte auf Heilsbronn bezügliche Urkunde vom 9. December 1409 lautet, dass Friedrich d. Ae., Johann und Friedrich d. J. dem Kloster eine Hofstatt zu Uffenheim bei ihrem Burggrafenschlosse schenkten; 1406 verkauften Hans Holzingen von Salach und seine Hausfrau ihre Güter zu Burck an das Heilsbronner Stift um 177 rheinische Gulden, wovon Johann und Friedrich 120 Gulden als Stiftung eines Seelgeräth für ihren verstorbenen Vater, der Abt Berchtolt den Rest bezahlte; endlich eignet Burggraf Friedrich der reichbeschenkten Abtei Güter zu Untereschenbach *„durch gotes und unser sele heils willen"*. (1407).

Dann hört man nichts mehr von einer Schenkung; die Burggrafen von Nürnberg wurden bald Kurfürsten von Brandenburg unter dem allezeit geldbedürftigen Kaiser Sigmund, der solchen Promotionen wegen der einträglichen Taxen nicht abgeneigt war. Nachdem der nürnburger Burggraf ihm bereits ein paar Mal hunderttausend Gulden pfandweise auf die Mark geliehen, hiess ihn der Kaiser sie bis auf 400,000 voll machen, wogegen er ihm Brandenburg mit der Kurfürstenwürde und das Erzkämmereramt des h. römischen Reiches eintauschte. Dies und die fortgesetzten Fehden mit den adeligen Landjunkern veranlasste, in den dringenden Geldverlegenheiten selbst vom Kloster Heilsbronn eine ausserordentliche Steuer zu erheben, welche Urkunde von Friedrich und seiner Gemahlin Elisabeth ausgestellt ist, in der beide bekennen: *„dass wir nu zu disen zeiten von eigem willen durch unser. merklichen Schuld wegen, in dem wir sein, doch mit grossem Missevallen unser hertzen, Ein Steur, das ist den zehenden Pfennig, gefordert und eingenomen haben von allen armen leuten* (die Unterthanen) *unser lieben und andechtigen des Abts und des Samnünge des Closters zu heylsbrunne"*, obgleich sie in keinerlei Weise wegen besonderer Begnadigung und Freiheit, die sie haben, diese oder überhaupt eine Steuer zu geben schuldig wären. 1427 verkaufte der neue Kurfürst wohl aus derselben zwingenden Ursache dem

Rath von Nürnberg die Burg um 120,000 Gulden. Das heilsbronner Kloster, das ursprünglich unter dem unmittelbaren Schutze des Kaisers gestanden, dann durch Ludwig den Baier 1333 die Burggrafen als Schirmvögte bekam, welchen einige Jahre später Burchhard von Seckendorf als Stellvertreter noch beigegeben wurde, musste bei den wiederholten Besuchen der deutschen Kaiser bei ihren Vögten und späteren Kurfürsten die kostspielige Rolle des Gastwirthes übernehmen. Es hatten nämlich die Burggrafen zu ihren häufigen Aufenthalten ein eigenes geräumiges Haus mit einem Wartthurme, das gegenwärtige Pfarrhaus, wo zur Zeit des ersten Kurfürsten Friedrich I. sechszehn Zimmer mit 32 Betten für Gäste bereit standen. Wie hoch sich diese Conti für das Kloster belaufen haben mögen, schliesst man aus einer Jahresrechnung, wo einmal allein 300 Sümmer Korn consumirt wurden. Anderswo erfahren wir, dass bei den feierlichen Exequien für den ersten Kurfürsten in der Kloster-Heilsbronner Bäckerei 14.900 Lebkuchen gebacken wurden, wozu man eine Tonne und zehn Maass Honig brauchte. Klosterpferde führten die burggräfliche Familie und ihre Bediensteten von Heilsbronn nach Nürnberg, ja, selbst den Transport des Kammerwagens, als der Kurfürst mit Gemahlin 1424 in die Mark reiste, musste das Stift zahlen. Die Reformation, welche wohl auf dem kürzesten Wege von Nürnberg hieher gebracht wurde, machte dem Bestande des Klosters ein Ende. Markgraf Georg, der Fromme genannt, weil er auf dem Reichstag zu Augsburg erklärte: ehe ich Gott und sein Wort verlängne und einer irrigen (?!) Lehre beipflichte, will ich lieber niederknieen und mir durch Henkershand den Kopf abschlagen lassen, hatte das lutherische Bekenntniss 1530 angenommen.

Dem Markgrafen Georg Friedrich fiel, als der letzte im Cölibat lebende Abt Wunderer 1578 gestorben und Niemand mehr Klosterbruder werden wollte, die Abtei mit ihrem grossen Besitzthume von selbst zu; er säcularisirte aber das Vermögen nicht, sondern stiftete 1581 eine Fürstenschule daselbst für hundert Jünglinge und das Hospital zu Ansbach. Aus der eingegangenen Fürstenschule entstanden die s. g. Heilsbronner Stipendien für Studirende in Ansbach und Baireuth.

Treten wir nun durch das westliche Portal in das Münster, so wird uns noch mehr als schon aus der Betrachtung des Aeussern die Vermuthung bestätigt, dass nicht die ganze Kirche in einem Zeitraum und einem Stile gebaut wurde. Die ursprünglichen Fundamente ziehen sich deutlich von der Gränze der Rittercapelle, von der man über mehrere Stufen in die eigentliche Basilika herabsteigt, bis zu der Stelle, wo die Glockenseile herabhangen; dort endete nämlich früher die Kirche in einem halbkreisförmigen Chorabschluss. Sie war als eine Basilika im byzantinischen Stile mit einem über die beiden Seitenschiffe erhöhten Langhause und einem Querschiffe von gleicher Höhe mit letzterem gebildet, die Seitenchöre schlossen wahrscheinlich in gleicher Linie mit dem Hauptchore halbkreisförmig (nach Schnaase's Vermuthung aber geradlinig) ab. Je sechs attische Säulen, mit dem Eckblatte versehen, tragen auf einfachen Würfelknäufen die kräftigen Halbkreisbogen, welche in die Seitenschiffe führen. Etwas reicher entwickeln sich die romanischen Formen in der der Südfronte des Querschiffes vorgebauten Heideckercapelle, ausgezeichnet durch den erkerartigen Ausbau der Apsis, der von einem mächtigen Kragsteine getragen wird. Solche von einer Console getragene Erker finden sich bekanntlich öfter, z. B. im Kreuzgange des Petersklosters in Salzburg, an der Rundcapelle Kuenring in Niederösterreich, im Schlachthause zu Köln und vorzüglich an Burgcapellen, die in einem höheren Stockwerke liegen. Die Erweiterung und Vergrösserung des Münsters wurde im 15. Jahrhundert unter Abt Peter Wegelin (1463 bis 1471) durch Verlängerung des Chores, der nun in 5/8 eines Octogon abschloss, Erbauung des Thurmes, Verdoppelung des südlichen Seitenschiffes und bald darauf, wenn nicht gleichzeitig, durch Anbau der erhöhten Rittercapelle im Westen durchgeführt. Erwähnter Thurm ist, wie gewöhnlich bei den wirthlichen Cisterciensern, ein 6eckiger, mit durchgebrochenem Helm gekrönter Dachreiter, ausgezeichnet durch seine schlanken Verhältnisse und den Steinbau, welcher in diesem Falle nur selten an Stelle der Holzconstructionen tritt. Der romanische Theil des Münsters, ursprünglich mit romanischen Kreuzgewölben versehen, hat jetzt im nördlichen, im Mittel- und Querschiff eine Holzdecke; die Kreuzgewölbe des verlängerten Chores ruhen theilweise auf Laubconsolen, an den Schaften hat es noch rechtwinkelige Absätze und Halbsäulen. Dagegen sind die Kreuzgewölbe des doppelten südlichen Seitenschiffes von vier Schaften getragen, woran die Rippen ununterbrochen durch das Capitäl fortlaufen. An Stelle der ursprünglich die Säulen schmückenden Steinfiguren sind gesonderte Holzstatuen aufgestellt, plastische Arbeiten des 15. Jahrhunderts, ohne bedeutenden Werth.

Wir gehen zur inneren Ausstattung unserer Kirche über, von welcher die Altäre zuerst unsere Beachtung fordern. Von der ursprünglichen Menge, deren circa 30 gewesen sein sollen, sind nur wenige erhalten geblieben, deren beschränkte Zahl aber für den mächtigen und prävalirenden Eindruck der Architektur nur wohl-

thuend ist. Der Hauptaltar, gewöhnlich Dürer's Altar genannt, obwohl sich der Beweis für diese Autorschaft keineswegs beibringen lässt, vielmehr Wohlgemuth der Maler der Bilder ist, schliesst als plastisches Hauptbild die Anbetung der Könige (runde Figuren), in den Flügeln die Heiligen Simon und Valentin, Barbara und Katharina in Flachreliefs ein. Die Sculpturen, welche den vorzüglichsten Werken beizuzählen sind, schreibt man dem Veit Stoss zu; doch möchten wir bei all ihrer Vorzüglichkeit nicht unbedingt dafür einstehen; Nürnberg und seine Umgebung kann nicht anders als alle Erzgüsse dem Peter Vischer, Steinsculpturen Adam Kraft und alle guten Holzschnitzereien aus dem Schluss des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts mit unerschütterlicher Gewissheit, die jede anzweifelnde Bemerkung mit Entrüstung zurückweist, dem Veit Stoss zuschreiben. Wenn der Altar ganz geschlossen, zeigt sich die Kreuzigung Christi, die Messe des Papstes Gregor, darunter der Stifter Markgraf Friedrich d. Ae., † 1536, mit den beiden Söhnen, andererseits dessen Gemahlin Sophia von Polen mit ihren Töchtern. Alles auf dessinirtem Goldgrunde. Schlägt man die Flügel zurück, so erscheinen vier Scenen aus dem Leben Mariens: Verkündigung, Christi Geburt, Christus im Tempel und Mariä Himmelfahrt. Wunderbar klare, lichte Farben mit einer gewissen Pracht des Beiwerkes der Ausstattung in Gewändern, Ornaten, Teppichen geben diesen Bildern einen feierlichen, heiteren Charakter; sie und das Gemälde der Rückseite, Maria mit fünf h. Jungfrauen, sind so vorzüglich, dass Waagen (Handbuch der Geschichte der Malerei, I., 193) das heilsbronner Altarwerk für das schönste Werk Wohlgemuth's erklärt. „Die Köpfe der h. Personen sind hier edler und mannigfaltiger, die Bildnisse lebendiger als sonst.“ Wir fügen bei, dass die männlichen Köpfe zwar mit viel Abwechselung individualisirt sind, aber manche unschöne Typen zeigen; auch Mariens Kopf ist ein keineswegs feines, sondern bäuerisch-derbes Profil, dessen übermässige Fülle in der Beschneidung plötzlich in scharf geschnittene magere Züge sich verwandelt. Auf der Rückseite sind ausser obgenanntem Bilde die h. Ursula mit ihren Gefährtinnen, deren Gesichtsausdruck sehr einförmig ist, Eustachius mit seinem Gefolge in Silberrüstung und die h. Dreifaltigkeit dargestellt. Hinter dem Hochaltare steht in einem Fenster noch die einzige in unserer Kirche befindliche Glasmalerei: Christus am Kreuz, zu Füssen der Stifter und seine beiden Frauen. Ursprünglich war das ganze Fenster gemalt, wurde aber in der lichtvollen Aufklärungszeit, welcher bunte Gläser die Kirchen zu viel verdunkelten, durch weisse Scheiben ersetzt. Das S a c r a m e n t s h ä u s c h e n wird, obgleich es die Jahreszahl 1515 trägt, Adam Kraft zugeschrieben. Es wäre möglich, dass, da die Reliefs: Geisselung, Krönung und Vorstellung vor dem Richter, ganz in seinem Stile gehalten sind, diese schon Jahre lang fertig waren, ehe sie in das Ciborium eingesetzt wurden.

(Schluss folgt.)

Die Apostel in der bildenden Kunst.

Von B. Eckl in München.

III.

Der h. Jakobus d. Gr.

(Fortsetzung.)

Der Martyrtod des h. Jakobus.

Nach Palästina zurückgekehrt, wohnte der h. Jakobus der Einweihung des h. Hauses zu Nazareth bei; er predigte den Juden vom von ihnen getödteten und für sie gestorbenen, von den Todten auferstandenen und zur Rechten des Vaters sitzenden Messias; der „Sohn des Donners“ lässt seine Donnerstimme in der Synagoge ertönen; Wunder aller Art erweisen die Wahrheit seines Wortes; die Sünder werfen sich ihm zu Füssen, die Priester und Häupter des Volkes ziehen sich verwirrt und beschämt zurück, der Teufel knirscht, die Zauberer zittern.

Unter den letzteren führen die Geschichte und die Legende einen gewissen H e r m o g e n e s an, der den Untergang des Apostels noch weit eifriger herbeizuführen wünschte, als alle Anderen. Dieser Zauberer schickte seinen Schüler P h i l e t u s an den h. Jakobus ab, um den Apostel Christi vor den Juden des Irrthums zu überführen. Die Menge versammelt sich um die beiden Kämpen; aber alle Beweisführungen des Philetus werden widerlegt, die Wahrheit triumphirt und glänzt, nachdem sie die Wolken der Scheinwidersprüche und der Böswilligkeit zerstreut, mit neuem Glanze. Das Merkwürdigste aber ist, dass Philetus, sei es nun, dass er durch eine einfache Darlegung der Lehre Christi oder durch die vom h. Jakobus gewirkten Wunder überzeugt worden, sich als bekehrt erklärte. Er kam zu seinem Lehrer zurück, pries die neue Lehre, die er so eben vernommen, und legte ohne Umschweife seine Anhänglichkeit an das Evangelium an den Tag. Ergrimmt und verwirrt liess Hermogenes seinen Schüler in Ketten legen und band ihn so enge, dass er nicht die geringste Bewegung machen konnte, und rief aus: „Wollen sehen, ob dein Jakobus dich von den Ketten befreien kann!“ Philetus liess den h. Jakobus

von dem traurigen Schicksale, das ihn betroffen, in Kenntniss setzen; der h. Apostel übersendet ihm seinen Mantel, und kaum hatte der Gefangene denselben berührt, so zerbrachen seine Ketten und fielen ihm von den Händen, worauf er sich eiligst zum h. Jakobus begab, um ihm seine Befreiung zu verkünden.

Hermogenes konnte nun seinem Zorn nicht mehr Einhalt thun; er rief die Teufel an, wendete mächtigere Zauberkünste an und beschwor alle bösen Geister, ihm Jakobus und Philetus, und zwar beide geknebelt, herbeizubringen. Die Teufel lassen die Luft von schrecklichem Geheule erschallen und beklagen sich darüber, dass der Engel des Herrn sie mit glühenden Ketten gefesselt habe und schreckliche Qualen erleiden lasse. Ein Gebet des h. Jakobus reichte hin, ihren Qualen ein Ende zu machen. „Kehrt", sprach der Heilige zu ihnen, „zu demjenigen zurück, der euch zu mir abgesandt hat und bringt ihn geknebelt, aber gesund und wohl behalten, zu mir." Die Teufel gehorchen, binden dem Hermogenes die Hände auf den Rücken und schleppen ihn zum h. Jakobus. Dieser richtet einige Worte an den Zauberer, belehrt ihn über die Gefahr seiner Verbindung mit den bösen Geistern und beendet seine Verwirrung und Beschämung, indem er ihn vom Philetus losbinden lässt. „Du bist frei", sprach der Apostel zu ihm; „geh', wohin du willst, denn die Rache ist den Jüngern Christi nicht erlaubt." „Ich kenne die Wuth der Teufel", erwiederte Hermogenes; wenn du mir nicht Etwas gibst, das dir gehört, werden sie mich tödten." Und Jakobus gab ihm seinen Stock; Hermogenes war schon nicht mehr derselbe Mensch. Er nahm alle seine Zauberbücher, belud die Arme und den Kopf seiner Schüler mit denselben und warf sie zu den Füssen des Apostels nieder. Er vollendete sein Opfer, indem er sie den Flammen übergab; aber Jakobus liess alle diese Bücher, da er befürchtete, der Geruch derselben möchte diejenigen, welche von der Sache nicht wüssten, beunruhigen, in Kisten legen, deren Gewicht er mit Steinen und Blei vermehrte, und in das Meer versenken. Hermogenes warf sich mit wahrem Reuegefühle dem heil. Apostel zu Füssen, schloss sich an den Mann Gottes an und gehorchte allen seinen Winken. Die Furcht des Herrn beschleunigte seine Fortschritte in der Vollkommenheit; der Allmächtige wirkte durch seine Hand zahlreiche Wunder, wodurch viele Tausende bewogen wurden, ihre Geistes- und Herzensverwirrungen abzuschwören und sich zu dem Glauben an Christi zu bekehren.

Die Episode des h. Jakobus und des Hermogenes ist der Gegenstand bewunderungswürdiger Bas-Reliefs des XVI. Jahrhunderts, welche einen der Transepte der Kathedrale von Amiens zieren. Diese Composition ist in vier Felder getheilt, nämlich:

1. Der h. Jakobus predigt den Juden das neue Gesetz.
2. Er übt einen Exorcismus (Teufelsaustreibung).
3. Er bietet dem Teufel, in Gegenwart der africanischen Richter, zwei seiner Finger, und fordert ihn auf, in dieselben zu beissen.
4. Der gefesselte Hermogenes bittet ihn um Verzeihung. — „Der einfache und natürliche Ausdruck der Köpfe, insbesondere des Philetus und Hermogenes, welche letztere beide, nach der Sitte der Zeit, Röcke mit Blumen und Zweigen tragen, so wie die seltsamen spitzen Kanten der Bogen, unter denen sie stehen, erregen die lebhafte Aufmerksamkeit der Fremden." [1])

Ein Gemälde in der Kirche des h. Macarius zu Saint-Macaire, Dep. Gironde, stellt gleichfalls die Legende des berühmten Hermogenes dar, welche wir auch auf den gemalten Kirchenfenstern zu Bourges und Chartres wiederfinden.

Die Juden, welche über den Abfall eines so berühmten Zauberers, den sie für unerschütterlich hielten, so wie über den aller seiner Anhänger erzürnt waren, bestechen durch Geld zwei Hauptleute zu Jerusalem, Lysias und Theocritus, und erlangen von denselben die Erlaubniss, den h. Jakobus in das Gefängniss zu werfen. Sie organisiren hierauf einen Aufruhr und lassen ihr Opfer vor das Gericht schleppen; aber die grossherzige Haltung des Apostels flösste ihnen eine so grosse Achtung vor ihm ein, dass sie selbst darüber erstaunt waren; sie hören ihm aufmerksam zu, während er durch die heiligen Schriften die Leidensgeschichte und die Auferstehung des Herrn erklärt. Sie fühlten sich gerührt und erleuchtet, bekannten ihr Unrecht und stellten sich in die Reihe der Schüler des neuen Gesetzes.

Einige Tage verflossen; Abiathar, der Hohepriester für dieses Jahr, schwor, die verlassenen Altäre zu rächen, und erregte zu diesem Zwecke durch Geldspenden einen heftigen Aufstand. Ein Schriftgelehrter, Namens Josias, warf dem Apostel einen Strick um den Hals und führte ihn vor Herodes, den Sohn des Aristobulus. Der König Herodes war ein wahrer Schmeichler des Volkes und weit mehr ein Sclave der öffentlichen Meinung als seiner Pflicht. Anstatt den blutigen Leidenschaften der Menge zu widerstehen, verspricht Herodes, sie vollkommen zufrieden zu stellen, und verurtheilt den Gerechten, ohne Process und ohne Urtheil, zur Enthauptung. Der Apostel

1) *Dusevel, Notice sur la cathedrale d'Amiens, p. 56.*

geht festen Schrittes zum Tode; eine heitere Freude glänzt auf seiner Stirne und nimmt in Folge eines Actes der Wohlthätigkeit gegen einen Unglücklichen zu. Er näherte sich einem Gichtbrüchigen, der auf dem Boden lag, und antwortete auf seine Bitte mit den Worten: „Im Namen Jesu Christi, zu dessen Ehre ich in den Tod gehe, stehe auf und lobpreise den Herrn." Und der Gichtbrüchige stand geheilt auf.

Als Josias dieses Wunder sah, fiel er dem Apostel zu Füssen und bat ihn unter vielen Thränen um Verzeihung. „Der Friede sei mit dir", antwortete ihm der Heilige, indem er ihn umarmte.[1])

Der h. Jakobus kommt mit Josias, seinem neuen Schüler, der auch bald in Folge der ihm vom Apostel ertheilten Taufe dessen Glaubensgenosse und Theilnehmer seiner Herrlichkeit wurde, auf der Richtstätte an; er richtet ein Gebet an Gott und bietet sein Haupt dem Scharfrichter dar, welcher es durch einen doppelten Schwertstreich vom Rumpfe trennte.[2])

Der Scharfrichter hebt dieses blutige Haupt vom Boden auf und zeigt es, indem er es, mit einem Knie auf der Erde, gen Himmel hält, den von Herodes abgesandten Satelliten. Diese wollten sich desselben bemächtigen, aber ihre Hände verdorrten, die Erde zitterte und die Engel stimmten im Himmel das Lob des grossen Martyrers an, der auf den Befehl des ersten Verfolgers der christlichen Kirche geopfert wurde.[3])

1) Dieser Kuss der Verzeihung vor dem Martyrtode, diese so brüderlichen Worte, dieser so zarte Wunsch sind in den Augen der Erforscher der christlichen Sitten die alte Formel des Friedenskusses, den der Diener der Altäre ehemals dem Volke vor der Communion gab, dessen Gebrauch die frommen Maroniten beibehalten haben und der auch vom römischen Ritus bei den feierlichen Messen unter den Mitgliedern des Clerus aufrecht erhalten wurde.

2) *Occidit autem Jacobum, fratrem Joannis, gladio. Act. XII., 2.*

3) Vergl. *Orderici Vitalis, Historia ecclesiastica, edit Migne, col. 111 u. 112. Legenda aurea.* Eines der neueren gemalten Kirchenfenster der St. Michelskirche zu Bordeaux stellt die Taufe des Josias durch den h. Jakobus dar. Eines der so alten und merkwürdigen Gemälde der St. Macariuskirche (St. Macaire in Frankreich) stellt nach einander die Bekehrung des Josias, seine Taufe und sein Martyrium dar. El Mudo, einer der berühmtesten Künstler Spaniens, hat sich durch das Bild des Martyriums des h. Jakobus d. Gr. unsterblich gemacht. Man erzählt, dass El Mudo, um sich an Santoyo, dem Secretär des Königs Philipp II., zu rächen, dem Henker des Heiligen dessen Angesicht gab, und dass Philipp dieses Meisterwerk gegen den Zorn seines Secretärs schützen musste. Aber der P. Sequenza, welcher damals den Escurial, wo das Gemälde ausgestellt gewesen, bewohnte, behauptet, dass dieses hässliche und seltsame Gesicht des Henkers des h. Jakobus ganz einfach das eines Handwerksmannes von Lagronno, des Heimatsortes des Malers, war.

Alle Apostel haben die Palme des Martyrthums erlangt; aber der h. Jakobus ist der einzige, dessen Tod uns der h. Lucas berichtet hat. Diese glorreiche Ausnahme rechtfertigt sich durch die ausserordentlichen Umstände, welche dieses blutige Schauspiel begleitet haben.

Bemerkenswerth ist, dass die beiden Apostel, die den Namen Jakobus tragen und auch mit dem Herrn nahe verwandt waren, in derselben Stadt gestorben sind, wie ihr göttlicher Herr und Meister, und zwar alle beide in der Nähe des Calvarienberges; sie sind gewürdigt worden, ihr Blut mit dem ihres göttlichen Erlösers, ihres Bruders, zu vermischen, und haben durch das Bekenntniss ihres Glaubens mit dem Urheber ihres glorreichen Adels einen neuen Bund besiegelt, der dauerhafter ist, als das Band der Natur, und so unveränderlich wie die ewigen Freuden, welche der Lohn desselben sind.

Der h. Jakobus nimmt unter den Aposteln denselben Rang ein, wie der h. Stephanus unter den Heiligen; sie sind beide die Erstlinge der Martyrer.

Die h. Helena beehrte den unsterblichen Schauplatz des Martyriums des h. Jakobus durch die Erbauung einer prächtigen Kirche; späterhin baute Spanien, welches für die Verehrung seines ersten Apostels stets einen so grossen Eifer an den Tag legte, auf demselben Platze ein herrliches Kloster. Es war dies das berühmte Kloster „Münster des h. Jakobus" auf dem Berge Sion. Eine kleine Capelle nahm das Fleckchen Erde ein, das mit so kostbarem Blute benetzt worden war, und nimmt es auch noch heutzutage ein. Die Spanier sind von den schismatischen Armeniern aus deren Besitz verdrängt worden, welche jetzt noch die Herren derselben sind.

Man setzt das Ereigniss der Enthauptung des h. Jakobus gewöhnlich auf den 25. März. Aber die h. Kirche feiert den Todestag oder vielmehr den Triumph des unbesiegbaren Apostels am 25. Juli.

Noch schwieriger ist es, das Jahr desselben zu bestimmen. Franciscus Bivarius, der Ausleger des Flavius Dexter, hat den Versuch gemacht, diese letztere Frage in einer langen und gelehrten Abhandlung zu lösen. Wir glauben uns von der Wahrheit nicht weit zu entfernen, wenn wir ein so wichtiges Ereigniss in das Jahr 43 oder 44 setzen.

Die Uebertragung der Reliquien des h. Jakobus nach Spanien.

Der Hass der Juden verfolgte den h. Jakobus selbst noch nach seinem Tode; sie erlaubten den damals zu Jerusalem anwesenden Christen nicht, seinen verstümmelten Ueberresten ein Todtenbett zu graben und ihnen

eine Ruhe zu sichern, welche man nicht einmal dem Verbrecher nach seiner Hinrichtung versagt. Sie warfen den Leichnam des Apostels unter den Schmutz der Stadt und überliessen ihn der Fressgier der Hunde, welche damals vielleicht so zahlreich waren, als heutzutage, und den Raubvögeln. Aber Gott, welcher „wunderbar ist in seinen Heiligen" und „alle ihre Gebeine hütet", beschützte seinen Diener gegen die Bosheit seiner Feinde.

Dem h. Apostel waren auf seiner Rückkehr nach Palästina sieben seiner Schüler gefolgt.[1]) Dieselben nahmen, nachdem sie dessen Hinrichtung beigewohnt, während der Nacht seinen Leichnam und sein Haupt zu sich, und es gelang ihnen, ihren frommen Schatz nach Joppe zu bringen. Ein Schiff, das der Himmel geschickt zu haben scheint, war bereit, abzusegeln; sie schiffen sich ein, voll Vertrauen auf Gott, segeln ohne Gefahr auf einem ruhigen Meere dahin und landen nach Umfluss von sieben Tagen zu Iria-Flavia, einem der Häfen Galiciens. Ein Engel war der Steuermann gewesen und hatte über dem heiligen Schatze gewacht, auf den Spanien bald so stolz sein sollte.

Von allen Ereignissen dieser wunderbaren Ueberfahrt erzählen wir nur das folgende, das nur von einigen Schriftstellern unter der Gestalt einer Legende vorgetragen wird. Eine ungewöhnliche Belebtheit herrschte zu Iria-Flavia, welche durch die Hochzeit des Königs dieses Landes, Moya, verursacht wurde. Plötzlich wurde das Pferd, auf welchem der König ritt, scheu, gehorchte dem Zügel nicht mehr und rannte mit dem Reiter ins Meer, auf welchem das Schifflein, das die Ueberreste des h. Jakobus trug, zwischen der Mündung des Murho und dem Hafen von Iria-Flavia daher schwamm. Ein Mann sass am Fusse des Mastes und sechs andere umgaben ihn, stehend, die Augen auf das Ufer gerichtet. Alle trugen die Kleidung der Jünger Jesu Christi. Ein leuchtender Kreis beherrschte diese Gruppe und warf einen Schein auf das Wasser des Meeres, welcher das Schifflein in seinem abenteuerlichen Laufe leitete. Der Zelter des Königs rannte ungeachtet der verzweifelten Anstrengungen seines Herrn in das Meer hinein und kam dem Schifflein so nahe, dass sich zwischen Moya und den Schiffern ein Gespräch entspinnen konnte, dessen Resultat war, dass der König zum christlichen Glauben bekehrt und getauft wurde und als Christ unter sein Volk zurückkehrte.

Nachdem dies geschehen, schifften die Schüler des Apostels weiter und kamen bei der Mündung von Ulla (Ulia) an. Ein günstiger Wind führte dieselben nach Iria-Flavia hinauf, wo Moya sie erwartete. Diese Stadt ist drei Meilen vom Meere entfernt, in der Nähe des Zusammenflusses der Ulla und des Sar. Sie landeten ihren kostbaren Schatz mit einem Altar, auf welchem die Apostel das heilige Opfer gefeiert hatten, und mit einer Säule, auf welcher der h. Apostel enthauptet worden war. Man legte den Leichnam des Apostels auf einen Stein nieder, an welchem das Schifflein befestigt wurde. Der Stein schien sich zu erweichen und öffnete sich wunderbarer Weise in Gestalt eines Grabes, gleichsam um dem Jünger Christi ein Lager anzubieten und dem Verbannten eine ehrerbietige Gastfreundschaft zu gewähren.

Fünf Stunden von Iria-Flavia entfernt, tief im Lande, wohnte damals ein Völklein, dessen bescheidene Residenzstadt von den Römern — man weiss nicht, aus welchem Grunde — *„Liberum Donum"* *(Libre-Don)* genannt wurde. Zwei unschiffbare Flüsse, der Sar und die Sarela, schlängeln sich um den Abhang, wo jenes Dorf, welches später eine wichtige Stadt und Hauptstadt einer Provinz geworden, heutzutage ihren demüthigen Schmuck alter Häuser zur Schau trägt. Die Obscurität ihres Namens, die Kleinheit ihres Territoriums, ihre Lage an den äussersten Gränzen des Erdballs[1]) waren Verhältnisse, würdig, die Aufmerksamkeit derselben Vorsehung auf sich zu ziehen, welche auch das Städtchen Bethlehem nicht verschmäht hatte, um es zur Wiege des Messias zu machen. Der kleinste Flecken Iberiens sollte durch ein Ereigniss verherrlichet werden, welches die profane Geschichte nicht berichtet, das aber dessen ungeachtet einen bedeutenden Platz in der Geschichte der Kirche einnimmt.[2])

1) *Florez*, *Espanna vagrada, tome III.*, *pag. 136.*

1) Dieser Ort, welcher später den Namen Campostella erhielt, ist nicht weit vom Cap Finisterre *(Finis terrae)* entfernt, welches von den Alten als der westlichste Punct Europa's und als das Ende der Erde betrachtet wurde.

2) Eine andere Legende lautet so: In jenen Tagen herrschte über dieses Land eine Königin, welche Lupa hiess, und sie und ihr ganzes Volk waren noch in der Finsterniss des Heidenthums versunken. Als sie nun an das Ufer des Meeres kam, legte man den Leichnam auf einen grossen Stein, welcher so weich wurde wie Wachs, und, indem er den h. Leib des Apostels aufnahm, sich ringsum schloss. Das war das Zeichen, dass der Heilige hier verbleiben wolle. Aber die böse Königin Lupa wollte dies nicht zugeben und befahl daher, dass man einige wilde Stiere an einen Wagen spannen und den h. Leib so sammt dem Grabe, das sich in der besagten Weise selbst gebildet, auf denselben laden sollte, indem sie hoffte, dass derselbe so vernichtet werden würde. Aber sie täuschte sich: denn die wilden Stiere wurden, nachdem sie mit dem Kreuz bezeichnet worden, so zahm wie Schafe und zogen den h. Leib geraden Weges nach ihrem Palaste. Als Lupa dieses Wunder sah, ging sie in sich und sie und ihr ganzes Volk wurden Christen; sie liess zur Aufnahme der Ueberreste des h. Apostels eine prächtige Kirche erbauen und starb im Geruche der Heiligkeit.

An diesen Ort, welcher nach dem Plane der Vorsehung *„Liberum Donum“* (freies Geschenk) hiess, brachten also die Schüler des grossen Apostels ihren Schatz, ein unschätzbares Geschenk (*Donum*), welches das reiche Asien Europa zu schicken schien, um es auf eine minder ungleiche Weise der Wohlthaten des Allmächtigen theilhaftig zu machen. Eine Grotte (Höhle) bietet sich ihnen dar; sie finden darinnen einige Maurerwerkzeuge, deren sie sich bedienen, um eine Statue des Bachus, der Gottheit des Landes, umzuwerfen und ihrem Lehrer ein Grab zu bauen. Aber anstatt nach Sitte der Juden, welche später von den Christen in den Katakomben befolgt wurde und von den Spaniern noch heutzutage nachgeahmt wird, [1]) erbauten sie ein kleines Gebände in Marmor in Gestalt eines Bogens [2]) und setzten die Ueberreste des h. Apostels in demselben bei.

Aber die Schüler konnten sich nicht entschliessen, sich von dem theuren Schutzpatron ihres Vaterlandes zu entfernen. Als die Interessen des Glaubens sie in andere Gegenden riefen, liessen sie zwei von ihnen, Anastasius und Theodures, bei dem Grabe zurück, um gewisser Maassen die Hüter und Capläne desselben zu sein. Ihrer Mission getreu, verliessen die beiden Schüler diesen Ehrenposten niemals und wurden, ihrem Wunsche gemäss, zur Rechten und Linken ihres geliebten Lehrers begraben. In dieser Lage wurden ihre Leiber später mit dem des h. Apostels aufgefunden.

Die christliche Kunst konnte diejenigen nicht trennen, welche nicht einmal der Tod zu trennen vermocht hatte. Eine der Façaden der dem h. Apostel geweihten Basilika ist mit einer Statue des Heiligen mit seinen Attributen geschmückt, welche zwischen zwei Schülern steht, die nur diejenigen, von denen wir gesprochen, sein können.

Die Anwesenheit des Patrones Spaniens in dem Lande, dem er während seines sterblichen Lebens das Evangelium gepredigt, war nicht unfruchtbar für den christlichen Glauben. Die Freunde Gottes haben das Vorrecht, selbst nach ihrem Tode Gutes zu thun. Die benachbarten Länder nahmen frühzeitig unsere heilige Religion an, und die Christen Galiciens machten sich bald unter allen anderen durch ihren Eifer und ihre heiligen Werke bemerkbar. Portugal, Spanien und Aquitanien ehrten ganz besonders die h. Quiteria, Tochter eines Fürsten Galiciens. Inmitten der Finsterniss und Sittenlosigkeit des Heidenthums, von welchem sie umgeben war, ahnte diese junge Neubekehrte gleichwohl die Schönheit der Jungfräulichkeit und zog in freiwilliger Verbannung die Krone der Unschuld und die Palme des Martyrtodes der von ihrem Vater geträumten glänzenden Verehelichung vor. Die Kirche von Mas d'Aire (Depart. Landes) besitzt das Grab der unerschrockenen galicischen Heldin, einer der ersten Zeuginnen des vom h. Apostel gepredigten Glaubens. [1])

(Fortsetzung folgt.)

1) Das Grab Unseres Herrn, so wie die Gräber der Könige und der Propheten bei Jerusalem hatten die Form der *„loculi“* (kleiner, enger Ort), die horizontal in die Felsen gegraben waren. Diese Gestalt der Gräber kommt in den Katakomben Roms am häufigsten vor. Die reichen spanischen Familien begraben ihre nächsten Verwandten auf dieselbe Weise in der Dicke der Mauer des Friedhofes. Die in der Mauer angebrachte Aushöhlung hat gerade den für den Sarg erforderlichen Raum.

2) *„Fecerunt parvam arcuatam domum, ubi construxere lapides opere sepulcrum.“* Papst Leo III., angeführt von Florez *(Espanna Sagrada, tom. III., pag. XLVIII. append.)*

1) *Officia propria deoecesis Burdigalensis. (22. Mai.)*

Am Strassburger Münster

haben während der Belagerung Bomben und Vollkugeln ihr tolles Spiel getrieben, und es werden wohl noch Jahre darauf gehen, bis es gelungen sein wird, alle Schäden wieder auszuheilen. Doch haben beim Brande die Gewölbe des Mittelschiffes wacker Stand gehalten, die meisten Glasgemälde sind noch da, und das eine „Wahrzeichen“ des Münsters, die grosse Orgel mit dem Rohraffen, ist Gottlob dem Untergang glücklich entronnen. Diese Orgel, deren grosse Schönheit in stilistischer Beziehung bis jetzt bloss in engeren Kreisen gewürdigt worden war, nimmt unter allen heute noch existirenden mittelalterlichen Orgeln, deren Zahl eine überaus geringe ist, unbedingt den ersten Rang ein und verdiente wohl eine gründliche Wiederherstellung. Eine solche ist um so weniger abzuweisen, als das der neueren Zeit angehörige Silbermann'sche Werk, welches man unpassender Weise an Stelle des alten gesetzt hatte, durch eine platzende Granate ziemlich gründlich ruinirt ward.

Unserer Ansicht nach müsste sich jedoch die Wiederherstellung derart gestalten, dass den Grundsätzen der strengen Archäologie auf das gewissenhafteste Rechnung getragen würde. Diese Aufgabe wird sicher Schwierigkeiten darbieten. welche durchaus nicht zu unterschätzen sind, und man würde sich sehr getäuscht finden, falls man annähme, der erste, beste geschickte moderne Or-

gelbauer sei derselben bei dem enormen Fortschritte, welchen der Instrumentenbau in unserer Zeit genommen, so ohne Weiteres gewachsen.

Zwischen einer Orgel im Stile unseres Jahrhunderts und der alten eigentlichen Kirchenorgel liegt ein nicht zu verkennender Unterschied. Während in ersterer ein vollendetes Concert-Instrument mit allen denkbaren Imitationen von Instrumenten dargestellt ist, welche zusammen im Stande sind, mit einem Orchester zu wetteifern, finden wir, dass letztere mehr als alle anderen Schöpfungen neueren Datums geeignet ist, für das gebundene Spiel und die Begleitung des Gesanges.

Zieht man weiter noch in Betracht, welche räumlichen Dimensionen die Concertorgel einnimmt, und vergleicht damit den geringen Umfang der alten Gehäuse, in denen trotzdem meist Werke kolossalen Tonumfanges geborgen sind, so wird unser Wunsch nach einer genauen Wiederherstellung der Münsterorgel als „Kirchenorgel" gewiss praktisch gerechtfertigt erscheinen.

Sollte man jedoch in Strassburg von einem modern-musicalischen Standpuncte aus ein so principielles Ausschliessen des modernen Elementes bedenklich finden, so ziehe man doch in Betracht, worum es sich zunächst hier handelt, und verstehe sich lieber dazu, die noch zu erbauende Chororgel ganz nach den Orgeln modernsten Geschmackes auszustatten.

Es ist hier nun von höchster Wichtigkeit, die wenigen Persönlichkeiten, welche den Bau und die Einrichtung der alten gothischen Orgel als Specialität studirt haben, zu consultiren und nach deren Rath zu verfahren. Desshalb erlauben wir uns hier, und zwar in erster Linie, an den grossen Kenner des alten Orgelbaues zu erinnern, welcher die prächtige Münsterorgel im nahen Freiburg, die an Umfang der strassburger gleich steht, mit fürstlicher Munificenz wieder hergestellt hat, eine Restauration, welche eine wahrhaft glänzende zu nennen ist und welche vom archäologischen Standpuncte aus das grösste Lob verdient. Auch das uralte prächtige Orgelwerk in Kiedrich (Nassau) aus dem Jahre 1490, dessen Erhaltung wir der Grossmuth desselben Kunstfreundes verdanken, liefert den Beweis, dass das vorgesteckte Ziel erreicht worden ist. Denn dieses mit enormer Mühe und scrupulöser Genauigkeit und Liebe erneute Werk glänzt nicht nur durch seine malerische reiche Aussenseite, sondern rivalisirt, was Tonfülle anbelangt, mit jedem Werke neuesten Datums. Von derselben Hand wurden ausserdem vortreffliche Orgeln in Eltville a. Rh., in Vivecapelle bei Brügge in Belgien u. s. w. ausgeführt. Der Techniker Orgelbauer Hochhuis in Brügge wurde für derartige Arbeiten erst langjährig eigens geschult, desshalb bleibe er hier nich unerwähnt.

Ferner erinnern wir an Dr. Rikel in Marburg, von dessen Hand wir in aller Kürze ein sehr bedeutendes wissenschaftliches Werk über die Orgelwerke des Mittelalters erwarten, an v. Thimus in Köln und an Kussemaker in Brüssel, dessen Werk über alte Musik allgemein bekannt ist.

Hoffentlich berücksichtigt man beim Werke der fraglichen Restauration auch die im Hause der strassburger Bauhütte aufbewahrte prächtige Originalzeichnung der Orgel und ergänzt die im Laufe der Zeit theilweise abhanden gekommenen ornamentalen Theile in der ursprünglichen Weise, damit auch das Aeussere wieder so erscheine, wie es sich bis zur Mitte des letzten Jahrhunderts erhalten hatte.

Indem wir diese Wünsche hiermit zur Oeffentlichkeit bringen, hoffen wir, zur Erhaltung eines hervorragenden Kunstwerkes Etwas beizutragen, ohne gegen die Rücksichten zu verstossen, welche wir der bisherigen so erfolgreichen Thätigkeit und den reichen Erfahrungen des Münster-Architekten Herrn Klotz schulden. Möge in nicht allzu ferner Zeit die stil- und kunstgerechte Wiederherstellung der Münsterorgel unserer Gegenwart zur Ehre gereichen! J. M.

Kunst in den Briefen des h. Bonifacius.

Die neueste und zugleich beste Edition der Briefe des h. Bonifacius, die von Ph. Jaffé, [1]) stützt sich zum Theile auf einen wiener Codex des zehnten Jahrhunderts. Jaffé hatte die Sorgfalt, die die Briefe begleitenden Zeichen und Zeichnungen aus diesem Codex in seine Publication mit aufzunehmen. Diese Zeichen, in welchen allen das Kreuz oder Monogramm Christi erscheint, sollen den Gegenstand des Folgenden bilden. Einige Zeichen sind der Art zur Unkenntlichkeit entstellt, dass Jaffé sie ohne jegliche Erklärung liess.

1. Das einfache gleichschenkelige Kreuz + findet sich häufig theils am Anfange, theils vor den Unterschriften der Briefe, so in den Nummern 106, 120 und 123.

2. Deutlich das gewöhnliche Monogramm (gleich dem Andreaskreuze mit dem lateinischen grossen P), also ☧, findet sich in den Nummern 99, 119, 129, 137. [2])

---

1) In den *Monumenta Moguntina*, welche den 3. Band seiner *Bibliotheca rerum germanicarum* bilden.

2) Vergl. dasselbe in *Epistolae Moguntinae ed. Jaffé, Nr. 19.*

3. Das Monogramm besteht aus P mit einem Querstrich in der untern Hälfte, also ⳩, haben die Nummern 117, 118, 131.

4. Ganz das gleiche Monogramm mit Alpha und Omega zu den Füssen des lothrechten Striches des P, also A⳩ω, treffen wir in der Nummer 71. Eine kleine Bereicherung durch ein gleichschenkeliges Kreuz über P, also A ⳩ A, gibt Nummer 127. Das eine A wird wohl in ein Omega verwandelt werden müssen.

5. Eine eigenthümliche Gestalt gibt der Schluss der Nummer 118, woselbst die Balken des Andreaskreuzes, (des Chi), wie aus einander gerissen, des Kreuzungspunctes entbehren; darüber schwebt das Monogramm wie oben unter 3.

6. Nur zum Theil gelang mir die Entzifferung der sich ziemlich ähnlichen Zeichen in Nr. 85 und 117. In 117 sehen wir das Andreaskreuz, am Kreuzungspuncte in eine obere und untere Hälfte gespalten; zwischen den Hälften ein kleines Kreuz +; über dem Kreuze, resp. dem Chi, ragt hervor das P, resp. das Ro, dessen Kopf zur Seite das Alpha und Omega hat. Die übrigen Buchstaben wage ich nicht zu erklären; es scheinen angelsächsische Schriftzüge zu sein. Seite 12 der Ausgabe (Monumenta Mog. tom. III.) gibt mehrere Namen in angelsächsischer Schrift, mit Hülfe welcher vielleicht ein Anderer die Räthsel löset.

Auch der Inhalt gedachter Briefsammlung gibt einige Kunstnotizen.

In Brief Nr. 32 bittet Bonifaz die Aebtissin Eadburga, sie möge ihm die Briefe Petri in Goldbuchstaben abschreiben: *Mihi cum auro conscribas epistolas domini mei s. Petri apostoli.*

In Nr. 62 bittet Derselbe den Abt Huetberbtus um eine Glocke und um Bücher des Beda: *Ut cloccam unam nobis transmittatis.* In Nr. 134 antwortet derselbe Abt dem Nachfolger des Bonifacius, dem Lullus: er habe ihm zwei Mäntel und eine Glocke zugeschickt, wie er sie gerade zur Hand hatte. Bonifacius schrieb seinen Brief an den Abt zwischen 744 und 747, wie Jaffé meint. Huetberht schrieb zwischen 755 bis 786. Derselbe Huetberht bittet Lullus um Sendung eines Mannes, der gut verstehe, gläserne Gefässe zu verfertigen. Wenn ein solcher Glasmacher zu ihm nach England komme, so wolle er ihn mit wohlwollender Güte aufnehmen.

F.

Das Denkmal des mainzer Kurfürsten Albrecht von Brandenburg.

In Eichstädt muss um die Mitte des 16. Jahrhunderts eine thätige Kunstschule bestanden haben, die sogar bis in die Rheingegenden ihre Erzeugnisse zu schicken in der Lage war. Vergl. hierüber Eichstädter Pastoralblatt 1868 Nr. 51. Seite 198 findet sich folgende Notiz: „Nota, Marggraff Albrecht Kurfürst zu Meintz Epitaphium ist zu Eichstädt gemacht worden II (?).“ Ein berühmter Meister dieser Schule war Loyen Hering, der für den eichstädter Dom arbeitete und vermuthlich für Mainz unentschieden bleibt, welches Grabmal des Mainzer Doms in obiger Notiz gemeint ist, da zwei Steine dem Andenken Albrecht's geweiht sind. F. F.

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Hamburg. Die zwölfte Hauptversammlung der Verbindung für historische Kunst wird am 18., 19. und 20. September zu Hamburg Statt finden. Die Verbindung beabsichtigt den Ankauf oder die Bestellung zweier grösserer Geschichtsbilder und ladet die Herren Geschichtsmaler zur Einsendung von fertigen Bildern oder Entwürfen ein. Die an den Vorstand des Kunstvereines zu Hamburg zu sendenden Kunstwerke müssen spätestens zum 14. September dort eintreffen. Die Verbindung übernimmt die Frachtkosten mit Ausnahme der Sendungen als Eilgut oder durch die Post. Nachnahme für Spesen wird nicht vergütigt. Nähere Auskunft ertheilt auf Verlangen der Geschäftsführer der Verbindung, Schulrath Looff in Langensalza.

Lüneburg. Im Rathhause zu Lüneburg befindet sich, nur von Wenigen gekannt, ein reicher Schatz (etwa 30 Stück) der kostbarsten Gold- und Silber-Arbeiten aus dem fünfzehnten und sechszehnten Jahrhundert (Verzeichniss bei Lotz, Statistik, Bd. I., Seite 409—10), meist von vollendeter Formbildung, nämlich Schüsseln, ein Trinkhorn, Giessgefässe und besonders Kelche und Pocale in grosser Mannigfaltigkeit, theils Arbeiten vom Rhein, theils aus Nürnberg und Augsburg. Raph. Peters in Lüneburg hat diesen Schatz auf 12 Blatt grossen schön ausgeführten photographischen Aufnahmen weiteren Kreisen bekannt gemacht.

Nürnberg. Wir sind heute, schreibt die Chronik des Germanischen Museums vom 15. Juli d. J. im Anz. f. K. d. d. V., in der erfreulichen Lage, über eine Förderung Bericht zu erstatten, die wir den Behörden des Deutschen Reiches zu danken haben. Das Directorium des Germanischen Museums hatte in einer Eingabe an den Bundesrath des Deutschen Reiches diesem die Frage vorgelegt, ob er es nicht dem Wohle unserer Anstalt wie der Würde der grossen deutschen Nation entsprechend erachte, wenn das Museum jetzt, wo dem Reiche und den Regie-

rungen durch die Kriegs-Entschädigungsgelder grosse Summen zur Verfügung stehen, in die Lage gesetzt werde, seine Schulden zu zahlen, seine zum Theil immer noch in Ruinen liegenden, zum Theil nur ungenügend hergestellten Gebäude auszubauen, seine Sammlungen abzurunden, insbesondere systematisch an den verschiedenen Orten Deutschlands Abformungen vornehmen zu lassen u. s. w. und endlich noch eine Summe als Stammcapital übrig zu behalten, dessen Zinsen für die weitere Entwicklung der Anstalt zu verwenden wären. Sollte jedoch diese Form der Sicherstellung nicht beliebt werden, so könne auch durch Anweisung eines entsprechend grösseren jährlichen Beitrages derselbe Erfolg erzielt werden. Diese Eingabe war von einer genauen Darlegung des jetzigen Standes unserer Verhältnisse sowohl in sachlicher als financieller Beziehung begleitet und dabei darauf hingewiesen, dass das Directorium diese Schritte keineswegs thue, weil müde der oft grossen Schwierigkeiten fortwährender Geldbeschaffung, die, wie ja Manche wissen, oft geradezu bis an den Bettel gehen muss, sondern nur in der Ueberzeugung, dass gerade jetzt, wo das Reich neu gegründet und die Mittel vorhanden seien, gewiss das deutsche Volk freudig eine solche Maassregel der Reichsbehörden begrüssen werde, dass aber das Directorium, sollte jene hohe Behörde anderer Meinung sein, gern nach wie vor neben der Sorge für die Fortschritte der Anstalt auch die noch grössere für die fernere Beschaffung der nöthigen Mittel tragen und für jede Gabe, sei sie gross oder klein, die als Beitrag und zur Verminderung der Sorgen gespendet, stets dankbar sein werde.

Als, noch ehe eine Erledigung jener Eingabe erfolgt war, einige Zeitungen die Frage aufgeworfen und sich lebhaft dafür ausgesprochen hatten, dass das Museum, das jetzt als Stiftung eine satzungsmässige freie Selbstverwaltung hat, in eine Reichsanstalt zu verwandeln sein möchte, musste natürlich der Verwaltungs-Ausschuss eine solche Frage auch in Erwägung ziehen. Da jedoch naturgemäss die Anstalt bei ihrer Gründung eine andere juristische Form erhalten hatte und eben der Garantie wegen diese Form durch alle gesetzlichen Mittel festgestellt war, so leuchtete sofort ein, dass eine solche Umwandlung der Anstalt eine Reihe von Verhandlungen zur Folge haben müsse, die theilweise ausserhalb der Museumskreise zu führen wären. Es erschien desshalb vor Allem wichtig, zu wissen, welche Stellung die königl. baier. Regierung einerseits, als Regierung des Landes, worin die Anstalt Sitz genommen, andererseits aber die Reichsbehörden zu dieser Frage nehmen würden. Der I. Director richtete desshalb, nachdem der Localausschuss sich die Vorbereitung der Erledigung dieser Frage zur Aufgabe gestellt hatte, durch diesen angeregt, an den baierischen Cultus-Minister wie an den Herrn Präsidenten des Reichskanzler-Amtes die Anfrage, ob und wie etwaige Schritte den Intentionen derselben entsprächen. Von Seiten des Reichskanzler-Amtes ist nun auf diese Eingaben folgende Zuschrift an den I. Director ergangen: „Berlin, 1. Juli 1871. Ew. Wohlgeboren werden in Erwiederung auf die gefälligen Zuschriften vom 28. Januar und 2. April d. J. ergebenst benachrichtigt, dass der Bundesrath beschlossen hat, in den Haushalts-Etat des Deutschen Reichs vom 1. Januar 1872 ab den Betrag von 8000 Thlrn. zur Unterstützung des Germanischen Museums zu Nürnberg aufzunehmen. Durch diesen Beschluss hat die von Ihnen in dem gefälligen Schreiben vom 30. April d. J. angeregte Frage über die Umwandlung des Germanischen Museums in eine Reichs-Anstalt ihre Erledigung gefunden. Das Reichskanzler-Amt. (gez.) Delbrück.“

Eine grosse Förderung hat das Museum wieder dem Wohlwollen der königl. baier. Regierung zu danken, indem mit Genehmigung des Cultus-Ministeriums eine Reihe von Doubletten aus den reichen Schätzen des königl. baier. National-Museums zu München an unsere Anstalt abgegeben werden soll. Nachdem im Einvernehmen mit der Direction jener Anstalt schon die entsprechende Auswahl getroffen ist, hoffen wir bald eine Reihe von Gegenständen zu erhalten, wodurch gerade diejenigen Abtheilungen, welche schon einen gewissen Abschluss erreicht haben, noch mehr completirt und so um so reichhaltiger und belehrender werden, wie z. B. die Abtheilung der Fussbodenfliese, Ofenkacheln, Waffen u. a. m.

Der Magistrat der Stadt Nürnberg hat unserem Gesuche um Uebertragung einzelner Bautheile des abzubrechenden Augustinerklosters in das Germanische Museum seine Zustimmung gegeben. Eben so hat derselbe eine Anzahl älterer physicalischer und anderer Apparate aus dem Nachlasse der ehemaligen Universität Altdorf, die für die Darstellung der Geschichte der Wissenschaft grosses Interesse haben und bisher nutzlos im physicalischen Cabinet der hiesigen Handelsschule standen, unter Vorbehalt des Eigenthumsrechtes für die Stadt dem Museum zur Aufstellung überlassen.

Für die Sammlung der Abgüsse von Grabdenkmalen hat Herr Graf v. Rechberg den Abguss eines Rechbergischen Steines, Herr Bezirksgerichts-Director Frhr. v. Welser den des Grabmals des Bartholomäus Welser († 1561) zugesagt.

Die Dürer-Ausstellung und die damit verbundene Ausstellung von Goldschmiedearbeiten ist geschlossen. Letzere hatte auf besonderen Wunsch Vieler nicht zu dem festgesetzten Termine geschlossen werden können, sondern musste noch fast 14 Tage länger geöffnet bleiben. Zu unserer grossen Freude und gewiss auch zur Freude aller Besucher hat die Familie Merkel den kostbaren, W. Jamnitzer zugeschriebenen Tafelaufsatz und das Albr. Dürer zugeschriebene Portrait des J. Muffel nicht zurückgezogen, eben so Herr v. Fürer in Betreff der ihm gehörigen schönen silbernen Kanne und Schale; beide haben nämlich zugestimmt, dass diese Gegenstände, bis auf Weiteres, zunächst diesen Sommer über, im Museum verbleiben.

Eine Trauerkunde haben wir leider wieder mitzutheilen, da der Tod zwei langjährige Mitglieder des Gelehrten-Ausschusses und treue Freunde unserer Anstalt, den kais. Rath und Director des Hof- und Staats-Archivs Dr. A. v. Meiller in Wien und den königl. Rector und Professor Dr. Ch. Schad in Kitzingen abgerufen hat.

Nürnberg. Nachdem als Abschluss langer Verhandlungen zwischen der Stadt Nürnberg und dem königl. baier. Justiz-Ministerium der Beschluss gefasst worden ist, einen grossen Justizpalast an Stelle des alten Augustinerklosters zu erbauen, so wird dieses Gebäude mit seinen gothischen Kreuzgängen, gewölbten und balkengedeckten Sälen, einer ehemaligen 2 Stock hohen Capelle u. s. w. abgetragen. Der Magistrat der Stadt Nürnberg hat nun den Beschluss gefasst, diese Bautheile mit Sorgfalt abtragen und zur Wiederaufrichtung in das Germanische Museum verbringen zu lassen, so dass sich an das ehemalige Carthäuserkloster die Gebäude eines zweiten Klosters anschliessen werden und auf diese Weise ein interessantes Baudenkmal erhalten bleibt.

Nürnberg. Einen interessanten Einblick in die Thätigkeit der grossen Künstler Nürnbergs am Anfang des sechszehnten Jahrhunderts gewährt uns eine vortreffliche Zeichnung A. Dürer's mit seinem Monogramm und der Jahreszahl 1513 in der reichen Sammlung der Uffizj zu Florenz, welche, durch die verdienstvolle photographische Reproduction von A. Braun in Dornach in weiteren Kreisen bekannt geworden, gegenwärtig im Germanischen Museum ausgestellt ist. Diese Federzeichnung ist nämlich die erste Skizze zu den in Bronze ausgeführten, einander sehr ähnlichen Grabdenkmälern des Grafen Hermann VIII. von Henneberg und seiner Gemahlin zu Römhild und des Grafen Eitel Friedrich II. von Hohenzollern und seiner Gemahlin in Hechingen, welche u. A. von Heideloff in seiner Ornamentik des Mittelalters und von Stillfried in seinen Kunstdenkmälern des Hauses Hohenzollern publicirt worden sind und deren Gypsabgüsse seit kurzer Zeit zu bequemer Vergleichung neben einander im Kreuzgang des Germanischen Museums aufgestellt sind. Dass diese Grabdenkmäler Werke des berühmten Erzgiessers Peter Vischer sind, hat Döbner schon im Jahre 1840 ausgesprochen und ist wohl niemals bezweifelt worden. Aus der citirten Zeichnung geht nun hervor, dass Peter Vischer, wenn er auch die Modelle für seine Erzgüsse gefertigt, beim Entwurf derselben den grossen, auf allen Gebieten der Kunst und des Kunsthandwerks thätig eingreifenden A. Dürer um Rath gefragt und dieser ihm eine flüchtig mit der Feder gezeichnete, verhältnissmässig sehr ausgeführte Skizze dazu gefertigt, nach welcher Vischer sodann die beiden Denkmäler mit den durch die Ausführung in Plastik gebotenen oder von den Bestellern gewünschten Abänderungen angefertigt hat. Diese Skizze gibt uns also einen Beweis von dem freundlichen Zusammenleben und Zusammenwirken der beiden berühmten Meister, ist daher in kunsthistorischer Beziehung von grossem Interesse. Eine lithographirte Copie der Zeichnung nebst einem das ganze Sachverhältniss in allen Einzelheiten darlegenden Aufsatz habe ich in Nr. 12 des Anzeigers für Kunde der deutschen Vorzeit von 1869 publicirt. R. Bergau.

Dresden. Das unter dem Präsidium von Professor Robert Kummer hiesigen Ortes tagende Comité der „Hermann-Stiftung" hat — entsprechend deren Statuten — seine diesjährige Concurrenz-Einladung im Interesse der bildenden Künste an acht namhafte dresdener Bildhauer ergehen lassen und diesen als Aufgabe ihres schönen Wettstreites einen mit allegorischen Reliefs zu verzierenden Schild bezeichnet. Die Grösse dieses Schildes, hinsichtlich dessen späterer Ausführung nähere Bestimmungen zur Zeit noch vorbehalten bleiben, ist diametral auf ungefähr 1 Elle 6 Zoll bemessen, und als Motiv der Darstellung selbst hat eine Versinnbildlichung der Einigung Deutschlands durch die jüngsten welthistorischen Ereignisse zu figuriren. Dagegen bleibt alles Weitere in Bezug auf Detaillirung wie Stilform der Intention der betheiligten Künstler freigegeben. — Für die vorzüglichste der bis zum 31. August einzureichenden Skizzen ist ein Preis von 600 Thlrn. stipulirt, während die nicht prämiirten mit einem Honorar von je 50 Thlrn. bedacht werden, wofür sie in gleicher Weise, wie die Preisskizze, in das Eigenthum der „Hermann-Stiftung" überzugehen haben. Berufungen obenerwähnter Art sind zu Theil geworden den Bildhauern Gustav Brossmann, Adolph Donndorf, Ferdinand Härtel, Eduard Henze, Hermann Hultzsch, Moriz Mentzel, Heinrich Möller und Adolph Reutzsch.

Prag. Nachdem im Laufe der letzten 8 Jahre der Dom zu Prag, von dem bekanntlich in alter Zeit, wie vom kölner Dome, nur das Presbyterium und der Untertheil eines Thurmes so wie einige sonstige Fragmente zur Ausführung gekommen waren, unter Leitung des Dombaumeisters Kranner baulich vollkommen wieder hergestellt worden ist und nunmehr der Ausbau des Querschiffes und Langhauses energisch in Angriff genommen wird, so musste auch die Frage entschieden werden, ob jetzt sofort und in welcher Weise eine vollkommen dem Baustile entsprechende Ausmalung des Chores vorgenommen werden solle. Nachdem eine Probe gemacht, wurden zu einer commissionellen Berathung dieser Frage der Dombaumeister Oberbaurath Schmidt und Director Essenwein aus Nürnberg nach Prag berufen. Auf Grund eines von diesen beiden gemeinschaftlich abgegebenen, von Essenwein verfassten Gutachtens, das vom Directorium des Dombauvereines in vollem Umfange angenommen wurde, ist nun der Beschluss gefasst worden, die Ausmalung nach dem dort aufgestellten Programme und den gegebenen Andeutungen sofort in Angriff zu nehmen.

Regensburg. Aus Regensburg, 19. Juli, berichtet das B. Mrgbl.: Unser Dombau hat wieder einen Schritt vorwärts gemacht; nachdem erst vor Kurzem das Giebelfeld des nördlichen Querschiffes vollendet worden, ist nun der Dachstuhl des Spitzthurmes, der zwischen den beiden Querschiffen sich erhebt, aufgesetzt worden.

Paris. Die pariser „Gazette des Beaux-Arts" hatte mit dem Septemberheft vorigen Jahres zu erscheinen aufgehört. Jetzt hat Herr Galichon über die Wiederaufnahme der Zeitschrift folgende Dispositionen getroffen. Die Monatshefte vom April, Mai und Juni 1871 werden den früheren Abonnenten als Rest-Quartal des verflossenen Jahres nachgeliefert und vom Juli beginnt ein neues Abonnement, welches zunächst nur für das zweite Halbjahr 1871 eröffnet wird. In Bezug auf die künstlerische und typographische Ausstattung sagt der Herausgeber den Abonnenten die gleiche Sorgfalt zu, wie sie der „Gazette" stets gewidmet wurde.

Die artistische Beilage zum Aufsatze: „Am Strassburger Münster" erscheint erst mit der Nummer vom 15. September.

Bemerkung.

Alle auf das Organ bezüglichen Briefe und Sendungen möge man an den Redacteur und Herausgeber des Organs, Herrn Dr. van Endert, Köln (Apostelnkloster 25), adressiren.

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst

Herausgegeben und redigirt von Fr. van Endert in Cöln.

Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 18. — Köln, 15. September 1871. — XXI. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Die Cistercienser-Abteikirche zu Heilsbronn.

Von Dr. A. Jele in Innsbruck.

(Schluss.)

Wir wenden uns in das nördliche Seitenschiff, wo der Altar zu den 11,000 Jungfrauen aufgestellt ist: Maria mit dem Christkinde von zehn h. Jungfrauen umgeben, deren Einförmigkeit fast auf die Vermuthung führt, dass sie auf der Drehbank gemacht worden, in den Flügeln Basreliefs aus ihrer Legende. Die Gemälde der Flügel, Barbara und Katharina mit dem sehr lebendigen Bildnisse des Abtes, St. Margaretha und Lucia, werden von Waagen als ein „ausgezeichnetes Werk" dem Matthäus Grünewald zugeschrieben. War es Folge des frischen Eindruckes oder sollte wirklich ein innerer Grund vorhanden sein, mich erinnerten sie an die noble reine Schönheit der weiblichen Heiligen auf der Tuchen'schen Gedächtnisstafel in der Sebalduskirche, das Meisterwerk des Hans von Kulmbach. Im südlichen Seitenschiffe steht der s. g. Marienaltar: Maria mit dem Kinde und zwei weibliche Heilige, „gute, zum Theil beschädigte Statuen". Die Gemälde der Flügel: Mariä Geburt, Maria wird im Tempel dargestellt, Mariä Vermählung und Maria als Fürbitterin, theilweise nach Dürer'schen Holzschnitten ausgeführt, werden Hans Schäufelin zugeschrieben. Originell ist die Darstellung der Fürbitte: Gott Vater als Weltrichter hält das Schwert über die Menschheit gezückt, an dessen Schlage Christus als *Ecce homo* ihn hindert, Maria mit dem Papste und den Kirchenvätern naht als Schutzpatronin der Christenheit; es soll aber dieses Bild nach Lord Murray's Notiz im heilsbronner Pfarrbuche in den meisten Kirchen Spaniens vorkommen, nur in keiner so schön wie hier. Von besonderer Schönheit ist Christus, ein herrlicher, gut durchgebildeter Act, bräunlich im Localtone mit grünlichgrauen Schatten; das Motiv, den halben Daumen in die Seitenwunde zu stecken, sieht gesucht aus. In den übrigen drei Bildern zeigt sich nicht nur ein grosses Compositionstalent, sondern auch eine schöne Gemüthstiefe und behagliches Eingehen auf des gewöhnlichen Lebens Vorgänge.

Diesem Altare gegenüber steht ein anderer mit dem h. Laurentius und zwei ritterlichen Heiligen, bemalte Reliefs, gut individualisirt und stilvoll. Die Gemälde auf den Flügeln geben vier Scenen aus der Legende welche sich theilweise auf einen Abt als Stifter, dem der Teufel sein Werk zu stören scheint, beziehen. Es sind prächtige Köpfe, würdige, feierliche Gestalten, edel im Gefühl und von einer ganz seltenen meisterhaften Ausführung.

Von geringerem Werthe ist der Altar, welcher die Anbetung der Könige und die Beweinung Christi durch Maria, Johannes und Magdalena in der Predella darstellt, der untere Theil, viel älter, gehörte entschieden zu einem anderen Altarschrank. Maria mit den vierzehn Nothhelfern, das Relief zeichnet sich durch Mannigfaltigkeit und Lebendigkeit des Ausdruckes vortheilhaft aus.

Besondere Beachtung verdient der im südlichen Seitenschiffe aufgestellte Peter- und Paul's-Altar. Im Innern mit den Statuen der Heiligen, welchen er geweiht ist, geschmückt, sind die Flügel mit Scenen aus der Lebens- und Leidensgeschichte derselben ausgestattet; wir sehen da den Fischzug, das Matyrium Petri

Pauli Bekehrung und Tod. Ausserordentlich naiv ist die Geberde des Horchens bei den Begleitern des vom Pferde gestürzten Saulus ausgedrückt. Von aussen schmücken ebenfalls acht Bilder aus dem Leben der Apostel die Flächen: Petrus lehrt, heilt den Gichtbrüchigen, erweckt Todte, wird durch zwei Engel zum Papste gekrönt; Paulus wird zum Apostel ordinirt, gefangen genommen, auf dem Schiffe und lehrend dargestellt. Diese Altartafeln weisen auf die Dürer'sche Schule, wenn sie auch ihrem Haupte Albrecht Dürer selbst ganz unberechtigt zugeschrieben werden.

Wir besehen uns jetzt noch einige alte Gemälde von archäologischem oder wirklichem Kunstwerthe, welche an den Wänden der beiden Seitenschiffe und in der Rittercapelle aufgestellt sind: Auf der Südseite ein Spasimo von Lucas von Leyden, leider stark übermalt; eine Pietà nach der neueren Darstellung, Maria neben dem Leichnam Christi knieend, ein Bild von ergreifender Empfindung; ein dem Wohlgemuth zugeschriebenes Gemälde: Maria mit dem Christkinde, umgeben von den Heiligen Fabian, Sebastian, Anna, Margaretha und Pantaleon mit dem Kinde, eine Weltkugel und ein Kreuz haltend. Hier befindet sich auch ein Grabstein, Mariä Krönung, worüber zwei Engel das Schweisstuch Christi halten; unten kniet der Stifter Ritter Ludwig von Eyb, nach einem Stiche Dürer's ausgeführt. An der gegenüberstehenden Säule figurirt als Tragstein die mittelalterliche Caprice: ein Mutterschwein, an dem Juden saugen. Ein Epitaph aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts zeigt noch die einfache Eingravirung der Conturen, welche mit Harz ausgefüllt sind; die Gewandung der betenden Frau, eng anliegend, fliesst in gestreiften parallelen Falten. Ein uraltes Bild niederdeutsch-byzantinischen Charakters ist Christus, die Wunde, und Maria, die Brüste Gott Vater zeigend, der in der Höhe mit Spruchbändern erscheint. Aus der Mitte des 13. Jahrhunderts stammt als ein Denkmal der ältesten uns erhaltenen Tafelmalereien das Bild in der Rittercapelle, worauf Christi Verrath, Christus vor Herodes, die Auferstehung und Himmelfahrt auf der Vorderseite, mit der Kreuzigung, die ganze Rückwand einnehmend, dargestellt ist. Der Kunstwerth ist ein sehr geringer. Etwa hundert Jahre später datirt die Gedenktafel des 1365 verstorbenen Bischofs Berthold von Eichstädt: Maria mit dem Kinde, neben welcher der bischöfliche Stifter kniet, ein Werk, das Waagen also beurtheilt: „Die in Form und Ausdruck sehr schöne Maria steht dem Imhof'schen Altar sehr nahe und gehört, wenn auch nicht gleich nach dem Tode des Bischofs gemalt, doch sicher noch dem 14. Jahrhundert an. Das Bildniss ist bei einer im Jahre 1497 gemachten Restauration ohne Zweifel etwas mehr individualisirt worden." 1357 wurde das überlebensgrosse *Ecce homo* gemalt, ohne Dornenkrone am Kreuze stehend, umgeben von den Leidenswerkzeugen; unten kniet der Stifter. Die riesenhafte Tafel, welche das Entsetzliche der grausen Naturwahrheit mit unzureichenden technischen Mitteln überbieten will, hat nur Alterthumswerth. Daneben hängt eine Maria mit dem Kinde, das einen Stieglitz am Faden hält, Mönche und Laien knieen beschützt unter ihrem Mantel, zwei Engel krönen sie; die Darstellungsweise ist interessant, das Alter circa 1430.

Wir steigen nun die Treppen hinunter und wenden uns, um bei den Gemälden zu bleiben, in das nördliche Seitenschiff, wo die meist lebensgrossen Bildnisse einiger Burg- und Markgrafen mit ihren Frauen und drei Todtenschilder für Ritter des Schwanenordens aufgestellt sind. Es folgen sich: das Portrait des schönen verwegenen Albrecht Alicibiades, des s. g. bösen Landgrafen, † 1557, gemalt von Lucas Grüneberg; der erste Markgraf von Brandenburg, Friedrich I., eine nach dem an Preussen abgetretenen Originale (das schon sehr verblichen war) hergestellte Copie; Albrecht, Markgraf von Brandenburg und Hochmeister des deutschen Ordens, in welchem Ornate er abgebildet ist. Bekanntlich verwandelte er Preussen in ein weltliches Herzogthum 1525 und gründete die Universität in Königsberg 1544. Es folgen sich dann Georg Friedrich mit seinen beiden Frauen von Andreas und Leonhard Riehl, Hofmalern zu Ansbach, portraitirt. Das kolossale Schnitzwerk, in welchem sich ursprünglich diese drei Bilder befanden, wurde an das Nationalmuseum in München abgetreten. Wie das Portrait des Markgrafen Albrecht ist auch das nächstfolgende Georg der Fromme von Jahann Henneberger in Königsberg gemalt; er trägt ein braunes Gewand mit mehrmals verschlungener schwerer Goldkette um den Hals und ein verziertes Barett auf dem Kopfe. Am meisten Kunstwerth hat aber die darauf folgende Gedächtnisstafel mit den Bildnissen des Markgrafen Casimir, † 1527, und seiner Gemahlin Susanna; der Fleischton ist weisslich, die Behandlung sehr fein und delikat. Die Denktafel, welche Friedrich V., † 1398, mit zwei Söhnen und seine Gemahlin Elisabeth von Meissen mit neun Töchtern darstellt, ist eine nach dem ursprünglichen Frescogemälde, das über der ersten an die Rittercapelle links anschliessenden Arcade sich befunden hat, auf Blech übertragene Copie. Ich glaube aus der Unterlassung einer Notirung und was ich mich noch erinnere, behaupten zu dürfen, dass es eine handwerksmässige rohe Arbeit ist. Endlich sind noch drei Tafeln

zu erwähnen, wo Engel den Schwanenorden halten, eine davon mit allerliebsten Himmelskindern, welche nach Waagen sehr an Michael Wohlgemuth erinnern.

In der Mitte des Hauptschiffes stehen die Hochgräber der Kurfürstin Anna von Sachsen, der zweiten Gemahlin Albrecht Achilles' von Brandenburg, das Denkmal Joachim Ernst', † 1625, und das des Markgrafan Georg Friedrich, † 1603. Die Kurfürstin, ein in Stein gemeisseltes lebensgrosses Bildniss, ruht, umgeben von zwei Löwen, Astwerk und Wappen, auf dem von zwanzig Figuren (vierzehn Nothhelfer, drei h. Frauen, St. Bernhard und zwei Engel) schmuckreich umstellten Sarkophage. Die irdischen Ueberreste wurden nach kurzer Zeit in der Gruft Georg Friedrich's beigesetzt.

Der Markgraf Joachim Ernst, ein in Erz gegossenes Bildniss in voller Rüstung, ruht auf einem schwarzen Marmor-Sarkophage, den sechs Adler tragen, zu Häupten bläst eine Fama in die Trompete, deren kostbares Material (Silber) Tilly's Soldaten zur Wegnahme veranlasste. Sie sollen auch das silberne Horaglöckchen von der nördlich vom Münster stehenden Capelle, worauf wir noch zu sprechen kommen, hinweggenommen haben. An den vier Ecken sitzen Genien, ebenfalls in Erz gegossen. „Auch dieses Grabmal wurde von den Tilly'schen Soldaten spoliirt und die aus dem Sarge herausgeworfenen Ueberreste dieses Fürsten sind gleichfalls unter dem Monumente des Georg Friedrich beigesetzt." Der Markgraf Georg Friedrich liegt, in Harnisch gewappnet, mit gefalteten Händen auf einem grossen Sandsteinsarkophage, im Renaissance-Stil bemalt und vergoldet, die Füsse stehen wie gewöhnlich bei Männern auf einem Löwen auf; acht historische Figuren aus dem Hohenzollern — Geschlechte umgeben den glanzvollen Steinsarg.

Bei der Restauration entdeckte man unter dem mittleren Monumente eine frische, helle Quelle, welche von Vielen als die eigentliche Haupt- und Heilquelle angesehen wird. Man steigt zu ihr einige Stufen hinunter; das Becken und der Raum sind zum Trinken einladend sauber ausgefüttert.

Mit der Erwähnung des schönen Grabsteines des Wilhelm von Elbrichshausen, † 1482, in der Rittercapelle und des ungemein geschmackvoll durchgeführten Epitaphs des Sebald von Rothhan, † 1486, aus einem Wappen und decorativen Zierden bestehend, verlassen wir das Münster, wo im Querschiffe noch das der Kanzel gegenüberstehende Crucifix von Veit Stoss mit der erschütternden Wirkung einer äusserst naturwahren Todtenmaske, aber edlen Formbildungen unsere Beachtung fordert, um noch in der Heidecker-Capelle, welche gegenwärtig als Sacristei dient, den Altar zu besichtigen. Er ist zu Ehren des h. Martinus und h. Ambrosius von Ludwig von Eyb gestiftet, innen mit den Statuen derselben, aussen mit Scenen aus dem Leben des genannten Bischofes geschmückt. Von künstlerischem Werthe ist aber nur die in der Predella mit warmer Empfindung componirte und äusserst sorgfältig gemalte Beweinung Christi mit den Bildnissen des Stifters und seiner Familie; Auffassungsweise und Behandlung erinnert an Lucas Cranach. Ein in derselben Capelle befindlicher Grabstein, Christus als Weltrichter, von dessen Munde Schwerter ausgehen, getragen von Johannes und Maria, verdient nur ob seines hohen Alters Beachtung, Form und Technik sind barbaristisch roh. Die Maasse der Kirche sind nach Lotz: 310′ rh. Länge, das Verhältniss der Breite des Mittelschiffes zu den Seitenschiffen 34′ : 17½′.

Das Kloster Heilsbronn hatte, wie die Ueberreste der Umfassungsmauer zeigen, beiläufig die Ausdehnung des ganzen Marktfleckens. Nur wenige Reste sind mehr von dieser Menge von Gebäuden erhalten. Man riss sie oft nieder, um nur Steine zu den Häusern des gegenwärtigen Marktes zu gewinnen; selbst nach Ansbach verführte man dieses Material. Was uns noch besonders interessirt, ist das auf der Südseite der nördlich von der Abteikirche nur einige Schritte entfernt liegenden Capelle befindliche Portal. Es ist Jedem, der nur eine oder die andere Kunstgeschichte oder einen Kunstatlas angesehen, wohlbekannt. Auf je vier Säulenstämmen, welche rhythmisch theils glatt, theils reich verziert abwechseln, von schlanken, mit Laubornamenten gezierten Würfelcapitälen gekrönt, setzen vier Archivolten, von welchen die äusserste dem gewundenen Rundstabe des Säulenstammes conform gebildet ist, während die übrigen die sächsische Auskerbung der Enden mit dem Ablaufe haben, auf elegant profilirten Gesimsen auf. Die verjüngten Säulenschafte werden durch schmuckreiche Ringe getheilt; die Thürflucht kleeblattförmig gebrochen, bietet auf einem breitbandigen Bogenfelde Raum zur Entwicklung eines schön construirten Frieses im Blattornament. Das Innere der Capelle, zu einer Brauerei eingerichtet, war mir nicht zugänglich, und auch die Besichtigung des Portales dankte ich nur der Gefälligkeit des Herrn Pfarrers Scharff, der vom frühen Morgen bis späten Vormittag als aufmerksamer und wohlunterrichteter Cicerone — denn die ganze Restaurirungsarbeit ist ein Stück seines Lebens, seine Liebe und Interessen sind innig mit dem an Kunstschätzen so reichen und historisch denkwürdigen Münster verbunden — mir alle erwünschten Aufschlüsse gab. Es ist nämlich vor diesem Prachtportale ein Schuppen vorgebaut, in welchen der kunstsinnige (?)

Brauer Meyer alles Holzgeräthe, Baumaterialien, Fässer u. dgl. hineinstellt, um ja den Anblick des kostbaren Portales, das durch diese Umgebung schon einige Beschädigungen erlitten, den Besuchern der Abteikirche zu entziehen. Selbst ein Angebot der baierischen Regierung von 6000 fl. für Räumung dieser Remise und Abtretung einer werthlosen anderen Baulichkeit vermochten nicht, dieses barbarisirte Herz von seinem Kunstschatze zu trennen.

Ich schliesse den Bericht im Bewusstsein, keineswegs genügend die Schätze dieses Münsters gehoben zu haben; dazu fehlte sowohl die Musse, eingehendere Studien zu machen, als auch einige der wenigen Werke, welche über Heilsbronn sprechen, und eine erschöpfende Darstellung würde ohnedies über die Gränzen eines Aufsatzes hinausgehen. Vielleicht erreicht er aber seinen Zweck, die Aufmerksamkeit und den Weg recht vieler kunstsinniger Touristen nach Heilsbronn zu lenken, das Baedeker und Berlepsch in unverzeihlicher Kürze fast wie einen Winkel letzten Grades erwähnen.

Literatur: J. Ludwig Hocker, heilsbronnischer Antiquitätenschatz (mit Abbildungen der Monumente), Onolzbach, 1731; v. Stillfried, Alterthümer und Kunstdenkmale des Erl. Hauses Hohenzollern, Heft I., neue Folge H. IV., Mittelfranken, Jahresbericht 25, 12—18; Waagen, Kunstwerke und Künstler in Deutschland, I., 300 — 305; F. Kugler, kl. Schriften, II., 17; D. Kunstblatt, 1856, S. 393. Muck's Beiträge z. Gesch. des Klosters Heilsbronn, Artikel „Heilsbronn" in Lotz' Kunsttopografie, II., 172 — 174. Scharff, Beschreibung der Kirche zu Heilsbronn; Abbildungen von Details, ausser bei Stillfried, in Heideloff's Ornamentik, 3. T., 2 d. 4. T. 1 e—g, 18. T. 1 a—f; in Kallenbach's Atlas, 15; Grabdenkmäler in den W. W. von Dorst, Hefner (Trachten), Aufsess; zur und gelegenen Capelle vergl. man noch: Förster, Denkm. 6, 51 f. und die bei Lotz angegebenen Werke.

Die Apostel in der bildenden Kunst.

Von B. Eckl in München.

III.

Der h. Jakobus d. Gr.

(Fortsetzung.)

Schicksal des Grabes des h. Jakobus während der ersten acht Jahrhunderte.

Die Gläubigen konnten während der zwei ersten Jahrhunderte das Grab des h. Jakobus besuchen. Die Verfolgung, welche anderswo so viele Martyrer schuf, verschonte Galicien während dieser langen Periode. Aber später dehnte sie sich auch in diesem Lande wie ein verwüstender Strom aus und schlachtete die friedlichen Schüler des neuen Glaubens. Dem Schwerte der Tyrannen folgte der Einfall der Barbaren nach, der vielleicht noch mehr Unheil über sie brachte. Die Tempel und Altäre des Allerhöchsten wurden umgestürzt und die Asyle des Gebetes entweiht. Das Grab des h. Jakobus selbst wurde der Plünderung Preis gegeben und verschwand unter den Trümmern. Ein ungeheurer Wald bedeckte bald diese verehrten Stätten und das Volk bewahrte, da es den Ort, wo das Grab sich befand, nicht mehr unterscheiden konnte, nur mehr das Andenken an die Form des Gebäudes, welches es ehedem gesehen.

Die Bekehrung des Königs Reccared I., des katholischen Königs der Westgothen Spaniens, im Jahre 587 brachte Trost, ohne jedoch die Quellen aller ihrer Leiden zu verstopfen. Die Gläubigen benutzten die Wohlthaten des Friedens, um den h. Jakobus zu ehren, wenn auch nicht auf seinem Grabe, dessen Spur bei den Menschen fast eben so verwischt war, als auf dem Erdboden — so doch wenigstens zu Iria-Flavia, wo die Tradition der Landung der Reliquien der sterblichen Ueberreste des h. Apostels sich noch nicht verloren hatte. Die Andacht Spaniens zu dem grossen Apostel war zu jener Zeit so gross, dass man ihn sogar an den Orten verehrte, an welchen seine heiligen Ueberreste nur vorübergegangen waren. Die Sitte der Wallfahrten zu Iria-Flavia erhielt sich lange Zeit, selbst auch noch nach der Wiederauffindung des Grabes des Apostels. Den Beweis hiefür finden wir bei verschiedenen Schriftstellern, besonders bei Ambrosius Morales, dem Historiographen des Königs Philipp II. Nach diesem Schriftsteller hatte der h. Jakobus sich einige Zeit lang in dieser Stadt aufgehalten, die h. Messe daselbst gelesen und an einem Brunnen, dessen vortreffliches und frisches Wasser die Pilger um so mehr anzog, seinen Durst gelöscht. Zwei Erinnerungen, die eine an das Leben und die Thaten des Heiligen, die andere an den Durchgang seiner Reliquien, zogen demnach jährlich eine grosse Volksmenge nach diesem Orte.

Der König Reccared war einer der Pilger von Iria-Flavia; aus Erkenntlichkeit gegen den grossen Apostel, welchem Spanien die ersten Lichtstrahlen des christlichen Glaubens verdankte, erklärte er ihn zum ersten Schutzpatron Spaniens *(patron unico de l'Espanna)*. Mehrere Schriftsteller behaupten zwar, dass die Patronschaft des h. Jakobus erst mit der Schlacht bei Clavigo, welche im Jahre 845 Statt fand, und mit dem Gelübde Ramirez' I. begonnen habe; aber dieser ihr Widerspruch ist ungegründet; denn Alphons der Keusche, der Vorgänger Ramirez', gesteht zu, dass der h. Jakobus schon zu seiner Zeit als Schutzpatron von Spanien anerkannt war.

Durch Iria-Flavia kam indessen das Grab des Heiligen nicht in Vergessenheit. Auf einer spanischen Kirchenversammlung vom Jahre 676, auf welcher die Gränzen der Diöcesen dieses Landes festgesetzt wurden, liest man in dieser Beziehung: „Osma hat als Gränzen Justa und Alarzon, auf dem Wege der nach St. Jakob führt.“ Nun nimmt aber Osma, welches heutzutage zur Provinz Soria gehört, fast die Mitte der Karte zwischen Perpignan und Santiago ein und befindet sich demnach ungeheuer weit von dieser letzteren Stadt entfernt. Dieses Hinderniss schreckte jedoch die Wallfahrer nicht ab. Der Weg, dem sie folgten, um sich zum Grabe des Heiligen zu begeben, war stets so besucht, dass man ihm den Namen des Heiligen selbst gab. Man nannte ihn später auch den französischen Weg *(chemin français)* wegen der grossen Menge der Wallfahrer, welche denselben zu jeder Jahreszeit machten.

Unterdessen trug sich in Spanien ein Ereigniss von der grössten Wichtigkeit zu. Der Islam drang siegreich in dieses reiche Land ein. Roderich (Rodericus) hatte den Königsthron der Westgothen bestiegen. Er brachte auf denselben fast lauter Laster mit. Er entführte Cara, die Tochter des Grafen Julian, Statthalters von Ceuta, der einzigen Stadt, welche den Gothen auf der africanischen Küste geblieben war. Julian vergisst in der Verzweiflung, was er seinem Vaterlande schuldig, und denkt nur daran, seine schmählich verletzte väterliche Ehre zu rächen. Er macht Muza, dem Statthalter des Kalifen Valid in Africa, das Anerbieten, ihm zur Eroberung Spaniens Hülfe leisten zu wollen. Der Vertrag ward geschlossen; fünfundzwanzigtausend Saracenen landen unter dem Oberbefehle Tarik's am 28. April 711 an der Küste von Algesinas. Der Ort, wo Tarik sein Lager aufschlug, d. i. auf dem Berge Calpé, hat die Spuren seines Namens beibehalten; es ist heutzutage „Gibraltar“, ein Wort, welches aus dem verdorbenen „Djebel-Tarik“, „Berg Tarik's“ gebildet ist. Die Gothen, welche durch die Annehmlichkeiten eines langen Friedens verweichlicht worden waren, wurden bei Heres geschlagen. Ihr König Rodriguez verschwindet im Gemenge. Bei dieser Nachricht geht Musa selbst über die Meerenge; in 15 Monaten war ganz Spanien von Gibraltar bis Gihon an den Gestaden des Meerbusens von Biscaya unterworfen und beugte sich vor der Fahne des Propheten. Das Reich der Westgothen verschwindet, nachdem es fast drei Jahrhunderte bestanden.

Die neuen Herren brachten neue Sitten, neue Gesetze und einen neuen Cultus mit. Der Katholicismus flüchtete sich mit Pelayo in die Berge Asturiens. Pelayo, zum König erwählt, schlug zu Oviedo den Sitz dieses elenden Reiches auf, welches volle siebenhundert Jahre lang für die nationale Unabhängigkeit und Religion kämpfen musste. Der schrecklichen Prüfung der saracenischen Invasion unterworfen, wusste Spanien endlich durch die Waffen über dieselbe zu triumphiren, und sein stets reiner Glaube erwarb ihm den schönen Titel „katholisches Volk“.

Sobald die Mauren diese Christen die Form eines Staates annehmen sahen, schickten sie einen ihrer Feldherren, Namens Aliaman, an Pelayo ab. Der Muselman stellte sich, das Schwert in der einen, das Gold in der anderen Hand, dem Könige Pelayo vor. Dieser empfing ihn in der berühmten Grotte „Covadonga“ bei Santillana, welche man als der Mutter Gottes geweiht betrachtete. Pelayo weist die ihm dargebotenen Geschenke zurück; ein Kriegsheer belagert die Grotte; aber der Felsen, von Millionen Geschossen getroffen, sendet dieselben wunderbarer Weise gegen die Ungläubigen zurück, die Christen wagen einen Ausfall, tödten Aliaman, richten unter ihren Feinden ein grosses Blutbad an und zerstreuen diejenigen, welche sie nicht vernichten können. Dieser Sieg wurde als ein Wunder betrachtet und ist derselbe im Breviarium Marianum gedruckt in Spanien und bestätigt von Rom unterm 23. Juli unter dem Titel: „*Commemor. B. V. de Covadonga*“ erwähnt.

Galicien wurde durch seine natürliche Lage gegen die Ruchlosigkeiten der Muselmanen einiger Maassen geschützt. Ja, Iria-Flavia ward sogar eine Zufluchtsstätte für viele flüchtige Bischöfe, welche diesen Ort nicht nur wegen der Sicherheit, die er ihnen bot, sondern auch zu dem Zwecke, um daselbst den h. Jakobus zu verehren, vorzugsweise zu ihrem Aufenthalte wählten. Man darf also annehmen, dass die fast vollständige Invasion Spaniens durch die Saracenen in Galicien, und vielleicht auch an anderen Orten die Verehrung des h. Jakobus nicht unterbrochen habe. Es gefiel dem Herrn, die frommen Unterthanen der Nachkommen Pelayo's durch ein Wunder zu trösten, dessen Gegenstand die Verherrlichung des Allerhöchsten und des h. Jakobus und dessen unmittelbare und andauernde Frucht eine Verdoppelung der Andacht zu diesem Apostel in der ganzen katholischen Christenheit war.

Die Auffindung der Reliquien des h. Jakobus.

Es war im Jahre 812. Der Papst St. Leo III. regierte die Kirche; Karl der Grosse herrschte im Abendlande, während ein anderer König, Alphons II., sein Volk in dem kleinen Königreiche Leon und Asturien, erbaute. Die Kirche und die Geschichte haben letzterem den

Beinamen „der Keusche" gegeben, und der Himmel wollte seine Tugenden durch eine wunderbare Gnade belohnen. Er wollte unter der Regierung dieses Königs das Grab des h. Jakobus offenbaren. Einige vornehme Personen sagten Theodomir, dem Bischofe von Iria-Flavia, dass sie jenseit des Waldes, welcher seit langer Zeit das Grab des h. Apostels verbarg, zur Nachtzeit mehrere Lichter bemerkt und Concerte von Engeln vernommen haben. Der ehrwürdige Kirchenfürst begibt sich an Ort und Stelle und bemerkt dieselben Erscheinungen; er tritt näher und entdeckt mitten unter Gesträuchen das Grab des h. Jakobus unter einem Bogen von Marmor. Die Freude überwältigt ihn; er beeilt sich, Alles Alphons dem Keuschen zu berichten. Der König theilt seine Freude und constatirt persönlich das grosse Ereigniss. Er erbaut über dem Grabe des Apostels eine Kirche und verlegt mit Genehmigung des Papstes den Wohnsitz der Bischöfe von Iria-Flavia nach Libre-Don (Compostella).

Das Grab war unter seinem Dornendache unversehrt geblieben und die Reliquien, die es enthielt, waren weder vermehrt noch verstümmelt. Theodomir fand daselbst den ganzen Leib des Heiligen sammt dem von demselben getrennten Haupte. Der Reisestab des Apostels lag neben dem Leibe. Einen Stock oder Pilgerstab sieht man noch heutzutage in einiger Entfernung vom Grabe. Er ist in ein metallenes Futteral eingeschlossen, welches unten offen ist, damit die Gläubigen ihn berühren können. Die h. Kirche liebt es, Alles zu ehren, was ihren Gründern gehört hat. Ein Stab war meistens ihr ganzes Vermögen. Diese hehren Unsinnigen rechneten auf den Beistand Gottes, um die Völker ihrem Hirtenstabe zu unterwerfen.

Die Christenheit erfährt freudig, was sich in Spanien zugetragen. Die Erzählung Theodomir's durchflog Städte und Dörfer und erregte einen Enthusiasmus, der nur durch den der Kreuzzüge übertroffen worden. Der Himmel, consequent mit sich selbst, ermuthigte durch wunderbare Heilungen den Eifer, welcher die Menschen zum Grabe des Heiligen hintrieb. Das Denkmal hatte kaum das Leichentuch der Gesträuche abgeschüttelt, das es bedeckte, und schon wieder das Aussehen des Lebens und der Pracht angenommen.

Ein Wunder, von welchem ganz Europa wiederhallte, brachte den allgemeinen Enthusiasmus auf die höchste Höhe. Wir verdanken die Erzählung desselben dem berühmten Johann Turpin, Erzbischof von Reims, dem Reisegefährten Karl's des Grossen nach Spanien und Verfasser des Lebens dieses Fürsten und des berühmten Roland. Die Erzählung dieses Wunders lautet übersetzt also: „Karl hatte in den so langwierigen und beschwerlichen Kriegen, welche er hatte unternehmen müssen, alle seine Kräfte erschöpft und seufzte nach Ruhe. Da bemerkte er plötzlich am Himmel einen Sternenweg, der am Meere Friedlands begann, zwischen dem Lande der Deutschen, Italien und Gallien hinlief und in gerader Linie Aquitanien, dem baskischen Lande (Basclam), Navarra und Spanien bis nach Galicien folgte. Da die Erscheinung sich jede Nacht erneuerte, dachte Karl über deren Bedeutung nach. Mit diesen Gedanken beschäftigt und im Innern bewegt, bemerkte er einst in einem Traumgesichte einen Helden von ausserordentlicher Schönheit. — Was sagst Du, mein Sohn, fragte der Held. — Wer bist du? antwortete Karl. — Ich bin der Apostel Jakobus, der Jünger des Herrn, der Sohn des Zebedäus, der Bruder des h. Johannes des Evangelisten; ich bin von Herodes gemartert worden; mein Leib ruht in Galicien, wo die Saracenen die Christen unterdrücken; du bist der tapferste und mächtigste der Souveraine; geh, und befreie Galicien aus den Händen dieser Moabiten. Der Sternenweg, den du am Himmel hast glänzen sehen, bedeutet, dass du mit der zahlreichen Armee, welche unter deinem Oberbefehle dieses treulose Heidenvolk zertreten und die Strasse, welche zu meiner Kirche und zu meinem Grabe führt, nach Galicien gehen sollst; gib dieses Beispiel allen Völkern, welche an meinem Grabe die Verzeihung ihrer Sünden erflehen und das Lob des Allerhöchsten singen wollen. Geh unverzüglich, ich werde dich in der Gefahr beschützen; ich werde für Dich, um Deiner Bemühungen willen, eine Krone im Himmel erlangen und dein Name wird berühmt sein bis an das Ende der Zeiten.

„So sprach der Apostel. Karl glaubte dem Versprechen, welches ihm gemacht worden, sammelte seine Heere und ging hin, um die Saracenen zu bekämpfen. Er entriss ihnen Pampelona, besuchte das Grab des h. Jakobus, setzte seine Reise bis nach Iria-Flavia und bis an die Ufer des Meeres, wo er seine Lanze aufpflanzte, fort, indem er Gott und seinem h. Apostel dankte. Nach seiner Zurückkunft erbaute er zu Paris zwischen der Seine und dem Berge der Martyrer, die Kirche des h. Jakobus." [1])

Die profane Geschichte sagt nur wenig von der Reise Karl's des Grossen nach Galicien; aber die christliche Kunst, die Ergänzerin der Geschichte, hat deren nähere Einzelheiten und glückliche Resultate in einem

---

1) *Joh. Turpinus, De vita Caroli M. et Rolandi, Cap. II., III. — (Ed. Francof. ap. Man.)*

prächtigen gemalten Fenster der Kathedrale von Chartres dargestellt.

Die Entdeckung der Reliquien des h. Jakobus fand im Jahr 812 Statt. Karl der Grosse, welcher im Jahre 814 starb, ist demnach einer der ersten Monarchen und der ersten Gläubigen, welche nach diesem providentiellen Ereignisse nach Galicien gegangen sind, um daselbst zu beten. Das Verdienst, die Liste der königlichen Wallfahrer eröffnet und diesen heiligen Brauch der Wallfahrten, welche bald so tief in die socialen Sitten Europa's eindringen sollte, vor seinem mühevollen Lebensende vermehrt zu haben, gebührt diesem so grossmüthigen und christlich gesinnten Könige. Ein deutsches Brevier, welches Dom Gueranger anführt, bestätigt die Expedition des grossen Königs nach Galicien und dessen Andacht zu dem h. Jakobus.[1]) Man darf sich also nicht wundern, dass dieser Fürst, der von vielen Kirchen als „selig“ geehrt wird, zu Aachen mit der Pilgertasche, einem der Attribute der Wallfahrer oder Pilger, bestattet wurde.

Die ganze christliche Welt ertönte von den Wundern, welche in Galicien durch die Hand Gottes und die Fürbitte des h. Jakobus gewirkt wurden. Die Pilger erzählten, nach Hause zurückgekehrt, ihre Eindrücke und machten die Verehrung des Sohnes des Zebedäus durch ihre Begeisterung volksthümlich. Die Kirchen verlangten gierig nach irgend einem Theilchen seiner Reliquien; einige erhielten deren, z. B. Arras, Toulouse, Lüttich, Venedig, Pistoja; auch in der unvergleichlichen Capelle zu Bourges wird ein Stück verehrt. Das Haupt des h. Jakobus hatte dasselbe Schicksal, wie das des h. Johannes des Täufers; er hat sich unter der Feder einiger unbedachtsamer Schriftsteller vervielfältigt, welche den Theil für das Ganze genommen und den h. Jakobus den Grossen mit dem h. Jakobus dem Kleinen (Jüngeren) verwechselt haben.[2])

Die Schlacht bei Clavijo. (845 n. Chr.)

Die Nachfolger Pelayo's hatten die Gränzen des christlichen Königreiches in Spanien Schritt für Schritt erweitert. Aber einer derselben, der ruchlose Mauregat, ein Usurpator, demüthigte Spanien vor dem Halbmonde. Um an den Mauren eine Stütze seiner illegitimen Herrschaft zu haben, unterzeichnete er schmählich eine jährliche Abgabe von einhundert der schönsten jungen Mädchen, welche zur Hälfte aus dem Adel und zur Hälfte aus dem Volke gewählt werden sollten.[1])

Dieser für Spanien, für die christliche Religion und für die Menschheit so schmähliche Vertrag war zwar von Alphons dem Keuschen in der Schlacht bei Lutos vernichtet worden; aber Abder-Rhaman II., der zweite omajadische Kalif von Cordova, wollte ihn wieder in Kraft setzen. Er liess demnach den christlichen Fürsten um die „Kinder des Tributs“ angehen. Es war im Jahre 845. Ramirez I., der Nachfolger Alphons' des Keuschen, sass damals auf dem Thron von Leon. Eine stolze, hochherzige, heldenmässige Natur, wies er die Forderung der Abgesandten des Kalifen mit Unwillen zurück; er sammelte ein Kriegsheer, indem er den Feldern nur die Arme, welche für das rauhe Waffenhandwerk sich nicht eigneten, überliess, und rief die Bischöfe, Aebte und Mönche um seine Person zusammen, damit sie beim Gott Sabbaoth für die unterdrückte Kirche Fürbitte einlegen sollten.

Abder-Rhaman, das heisst der Siegreiche, hört nur auf die ungestümen Eingebungen seines Stolzes und Zornes, und verspricht dem Propheten, eine Weigerung, welche bis dahin noch Niemand gewagt, durch die Vertilgung des christlichen Namens zu bestrafen. Er ruft alle Kinder des Korans auf und eine unzählige Armee strömt von Yeman, dem Atlas und aus Mauritanien herbei, um sich mit der der Halbinsel zu vereinigen.

Einige Tage später standen sich zwei Völker, zwei Religionen in einer Ebene gegenüber, welche sich zwischen Napara (heutzutage Najera im Lande Riaja, Provinz Logronno) und Albella (heutzutage Alvelda in demselben Lande) ausdehnt. Die Schlacht wird mit furchtbarer gegenseitiger Erbitterung begonnen und verlängert sich bis in die Nacht; endlich trägt die Menge den Sieg davon; Ramirez wendet mit seinen ermüdeten Truppen um und flüchtet sich auf ein Gebirge in der Nähe des Landes Rioja, Namens Clavijo.[2]) Die Schmach der Niederlage, die Ungewissheit ihrer Folgen,

1) *Gasconiam, Hispaniam atque Galaeciam ab idolatris expugnavit, ac sepulcrum sancti Jacobi hodierno honori restituit.*“ *Anne liturgique: Le temps de Noel, 2. partie, p. 500.*

2) Vergl. Friedr. Hirter: Gemälde der Einrichtung und Sitten der Kirche des Mittelalters.

1) *Proprium Sanctorum Hispanorum (23. Maj.): Hymn. ad matut.:*

Vertigal trucibus pendere flebile,
Urgetur dominis imperiosius;
Catenasque lupis sponte rapacibus,
Lectas sistere virginis.

2) „*In proximum collem, cui Clavijio nomen et Clavigium montem. Rivogia montem.*“

die Verluste, welche man zu beklagen hatte, machten, dass viele Thränen vergossen wurden, wendeten aber auch alle Herzen Gott zu. Nach langen Stunden des Weinens und Seufzens erlag Ramirez endlich der Müdigkeit und dem Schlafe. Ein glückliches Traumgesicht erfreute seine Ruhe. Ein prächtiger Krieger erscheint ihm. — Wer bist du? spricht Ramirez. — Ich bin, antwortete der Krieger, der Apostel Jakobus, welchem der Herr die Bewahrung Spaniens anvertraut hat, fürchte dich nicht; ich werde morgen bei Dir sein und unter meinem Commando wirst Du über die Saracenen einen unsterblichen Sieg davontragen. Viele der Deinigen werden fallen und diese werden Martyrer sein. Zweifle nicht an meinen Worten und an meinen Verheissungen. Das soll dir helfen Bürgschaft sein: Du und die Saracenen werdet mich immer auf einem Schimmel sehen, und meine Hand wird mit einer grossen Fahne von derselben Farbe bewaffnet sein. [1])

Ramirez erwachte mit neuem Muthe und beeilte sich den Prälaten und Häuptern der Armee seine Vision mitzutheilen. Man reinigte das Gewissen durch Beichte und Busse und schöpfte in der h. Communion ein gränzenloses Vertrauen und eine unüberwindliche Kraft.

Am andern Tage stürzen die Soldaten des Evangeliums wie Löwen vom Hügel Clavijo auf die Ungläubigen herab. Sie gehen in den Kampf wie zu einem Feste. Das Gebirge wiederhallte von ihrem tausendmal wiederholten Geschrei: Santiago, Santiago! Seinem Versprechen gemäss erscheint ihnen der h. Apostel, auf einem schneeweisen Zelter reitend, und eine blendend weisse Fahne in der einen und ein blitzendes Schwert in der anderen Hand haltend. Er reitet an der Spitze der Spanier einher, sein Blick schleudert den Blitz, seine Hand wirft die Mauern nieder, sein Ross tritt mit den Füssen auf sie; siebenzigtausend Saracenen fallen unter den Streichen der Christen; ihr Kalif entrinnt mit genauer Noth dem Blutbade und erreicht fast allein die Stadt Cordova und verbirgt seine Schmach im Innern seines Palastes.

Diese Schlacht von Clavijo, welche gewisse Schriftsteller mit Unrecht vom Namen der Stadt Logronno, in deren Nähe sie geliefert worden, die Schlacht von Logronno nennen, und welche wieder Andere die noch unentschuldbarer sind, ganz und gar zu erwähnen unterlassen haben, hatte die gänzliche Demüthigung der bis dahin so gefürchteten Mauren, die Abschaffung des schmählichen Tributes, der auf den Christen lastete, die Ausdehnung des Königreiches Leon durch die Unterwerfung von Calahorra und insbesondere eine Zunahme des Vertrauens auf den Schutz des h. Jakobus zur Folge. Von diesem merkwürdigen Tage schreibt sich das Feldgeschrei der spanischen Nation „Santiago, Santiago!" oder auch wohl „Santiago, Cierra Espanna!" her. Dieses kriegerische Geschrei störte mehr als einmal den wollüstigen Schlummer der Kalifen und verfolgte den Islam, nachdem es ihn aus Spanien vertrieben, in die Wüste. Es ist in die Geschichte eingegraben, aus welcher es nicht ausgelöscht werden kann, und Spanien, welches ihm seine Rettung verdankt, wird es niemals vergessen.

Die siegreiche Armee stimmte den Befreiungshymnus an und auf den Spitzen der Berge angezündete Feuer verkündeten Castilien, dass Leon frei und gerächt sei. Aus den Lanzen, Schilden und den anderen von den Ungläubigen zurückgelassenen Waffen wurde ein Altar auf dem Schlachtfelde von Clavijo errichtet — eine edle Trophäe, die lange Zeit den Ruhm dieses grossen Triumphes bezeugte. Aber die Sieger schrieben sich das Verdienst dieses Tages nicht zu; der h. Jakobus wurde als der Held desselben Tages ausgerufen und seit jener Zeit „M a t a m o r o s", d. i. Mohrentödter, genannt.

Ramirez war in den Augen seiner Zeitgenossen der Karl Martel I. des IX. Jahrhunderts. Aber weit entfernt, seinen Sieg zu missbrauchen, den er weit mehr einer übernatürlichen Dazwischenkunft verdankte, als seinem Heere, bewies er durch seine Handlung, dass er gegen den mächtigen Schutzpatron Spaniens nicht undankbar war. Er verlieh der Kirche des h. Jakobus mehrere Privilegien und setzte für sie gewisse Rechte fest, welche bis zur französischen Revolution geachtet und erst durch diese beseitigt wurden. [1])

1) *„Espanna sagrada"*, *Tom. III. p. 331, 333.*

1) Man hat die Möglichkeit der besagten Erscheinung des h. Jakobus bestritten. Unnützer Streit! Erwähnt die Geschichte nicht vor und seit der Zeit des Evangeliums verschiedene derartige Erscheinungen? Wenn Gott seine Sache nicht selbst vertheidigen will, vertraut er deren Vertheidigung seinen Engeln oder Heiligen an, und seine Feinde werden zu Schanden. Ein Engel mit goldenen Waffen erscheint auf einem prächtigen Renner dem Heliodor, der in den Tempel zu Jerusalem eingedrungen ist, um dessen Schatz zu plündern; das Pferd stürzt sich auf den Heiligthumsschänder und tritt ihn mit Füssen, während zwei Engel ihn zu beiden Seiten geisseln und ohne Unterlass schlagen. Zwei Apostel, nämlich der h. Philippus und der h. Johannes, erscheinen, auf Schimmeln reitend, dem Kaiser Theodosius, und verheissen ihm den Sieg gegen den Tyrannen Eugenius. — Um das Jahr 805, im Jahrhundert Ramiro's, schrieb der Kaiser Nicephorus I. die Wiedereroberung des Peloponneses und

Von allen historischen oder traditionellen Erscheinungen, von allen nationalen Legenden ist keine so begünstiget worden, als diejenige, welche den Namen Ramirez mit dem des h. Jakobus verbindet; die spanische Liturgie feiert unter dem Namen „Fest des h. Apostels Jakobus, Schutzpatrons von Spanien“ zum Andenken an dieses Ereigniss ein eigenes Fest. Auch hat diese Legende mehrere Dichter zu heiligen Gesängen und Dichtungen begeistert und ist dieselbe vielfach Gegenstand von Darstellungen in der religiösen Sculptur und Malerei geworden. Jakobus auf einem Schimmel, mit der einen Hand eine mit einem rothen Kreuze geschmückte Fahne, mit der anderen ein Schwert tragend, womit er auf die zu seinen Füssen zappelnden Mauren einhaut, ist ein Jedermann bekanntes Sujet. Man kann es überall in Sculptur, über dem Grabe des Apostels zu Compostella und in der St. Jakobskirche zu Bilbao sehen. Als Gegenstand der Malerei ziert es die Kathedrale von Sevilla. Der h. Jakobus Matamoros, den man in dieser Kirche bewundert, ist eines der merkwürdigsten Gemälde eines andalusischen Malers, nämlich des Licenciaten Juan de Roelas, welchen man unter den spanischen Künstlern unter dem Namen „Abbé Roelas“ (*el clerigo Roelas*) kennt († 1625). Auch Frankreich, welches seinen Geschmack der Legende unterordnet, hat es nicht verschmäht, wie das ruhige Reitpferd des h. Martin und die demüthigen Thiere der Grotte zu Bethlehem, so auch das stolze Schlachtross des h. Jakobus künstlerisch darzustellen. Ein Gemälde der Capelle des h. Jakobus in der St. Michelskirche zu Bordeaux stellt den Gegenstand dar, von dem wir sprechen.

Der unsterbliche Rubens hat dieses Sujet ebenfalls behandelt. Sein Werk voll Feuer, Adel und Majestät ist auch durch den Meissel des Cornelius Galle in Sculptur dargestellt worden. Auch das vortreffliche Gemälde des Matth. Kager, gestochen von Wolfgang Kilian, ist zu erwähnen.

Die Medaillen, welche man zu Compostella gewöhnlich zu kaufen bekommt, stellen den Apostel nur in dieser militärischen Stellung dar. [1])

Die Wallfahrt nach Compostella.

Fortschritt der Wallfahrt vom IX. bis zum XII. Jahrhundert.

Die Geschichte des Grabes des h. Jakobus ist ein Theil der Geschichte der Menschheit. Was es unter so vielem Andern berühmt und herrlich gemacht, ist das Zusammenströmen der Nationen, welche auf seinen Platten knieend ihr Gebet verrichteten. Nicht weniger berühmt als das Grab des h. Martinus in Frankreich, nimmt das Grab des Sohnes des Zebedäus den dritten Rang in den Jahrbüchern der christlichen Wallfahrten ein und Compostella kennt keinen anderen Vorrang der Ehre und Würde an, als den Jerusalems und Roms. Nach dem göttlichen Meister, welchem sich Alles zuwenden muss, und nach dem Fürsten der Apostel, ist der h. Jabobus in der That der universellste Heilige der Kirche.

Es ist nicht unsere Absicht, alle berühmten Personen aufzuführen, welche nach Compostella kamen, um daselbst vor diesem Grabe ihr Gebet zu verrichten. Das würde eine zu lange Liste geben. Wir wollen nur die allerbedeutendsten Besucher anführen und dabei der chronologischen Ordnung folgen.

Neuntes Jahrhundert.

Der Anfang dieses Jahrhunderts war durch die Auffindung der Reliquien des h. Apostels bezeichnet worden. Wie viele Gläubigen richteten, unwiderstehlich hingezogen zum „Felde der Sterne“ (Compostella) [2]) ihre Schritte nach dem Grabe des Heiligen! Wie viele durch das Unglück der Zeiten, durch die Verheerungen des Krieges, durch die Unordnungen der Sitten verwelkte Herzen gingen hin, um am Grabe des Apostels einigen Trost zu holen! Ein spanischer Schriftsteller des XVI. Jahrhunderts, Johan Mariana, erzählt uns [3]), dass man

die Niederlage der Araber der Erscheinung und Mitwirkung des h. Andreas während des Kampfes zu und erhob aus diesem Grunde den bischöflichen Sitz zu Patras, einer durch das Martyrium dieses Apostels berühmten Stadt, zum Erzbisthum. — Im Jahre 1339 sagten die Mailänder, nachdem sie die Kaiserlichen geschlagen, dem h. Ambrosius, den sie während des Kampfes mit einer Peitsche in der Hand, die er gegen die Feinde erhob, gesehen zu haben behaupteten, Dank für den errungenen Sieg — und seitdem pflegen die Maler den h. Ambrosius mit einer Geissel in der Hand darzustellen. — Am Anfang des XVI. Jahrhunderts erscheint der h. Casimir, Schutzpatron Polens, den über die grosse Anzahl ihrer Feinde erschreckten Litthauern und verhilft ihnen zu einem glänzenden Siege!

1) Wenn der h. Jakobus nur mit dem Schwerte dargestellt wird, dann bedeutet dasselbe nicht das Schlachtschwert, sondern vielmehr das Werkzeug seines Todes.

2) Compostella soll seinen Namen von „Campistella“, „Sternenfeld“, erhalten haben.

3) *Joh. Marianae Hispani, S. J., Historiae de rebus Hispaniae. Toleti 1592, p. 328. 329.*

nach der Auffindung des Leibes des Heiligen aus Gallien, [1]) Italien, [2]) Deutschland und aus den fernsten Ländern herbeikam, um ihn zu verehren.

Gleich Anfangs hatte der Papst Leo III., welcher im Jahre 816 gestorben ist, die Bewegung durch ein Privilegium ermuntert, welches wir anführen müssen: er hatte nämlich dem Bischof von Iria-Flavia gestattet, zu Compostella zu residiren und gleichwohl den Titel eines Bischofs von Iria-Flavia beizubehalten, und zwar lediglich desshalb, um diesen Ort zu zieren (*loci cohonestandi causa*). [3]) Dieses Abgehen von dem Gesetze der „Residenz" und das ausgesprochene Motiv dieses Abgehens zogen selbstverständlich die Aufmerksamkeit und die Sympathieen Europa's auf die Stadt Compostella und auf das Grab, dessen Bewahrerin sie war. Einem von so hoher Stelle ausgegangenen Impulse fügen wir noch das Aufsehen der Wunder, welche das Grab des Apostels verherrlichten und so zahlreich und ausserordentlich waren, dass die h. Kirche deren Andenken durch ein besonderes Fest feierte (3. Oct.), so wie auch die Geschichte der Erscheinung des h. Apostels in der Schlacht bei Clavijo bei, und wir werden begreifen, welcher Eifer die religiösen und kriegerischen Herzen jener Zeit entzündete und zum Schauplatz so vieler Wunder hinzog.

Unter den Pilgern dieses Jahrhunderts nimmt ein Papst, Italiener von Geburt, den ersten Rang ein. Es ist dies der Papst Formosus. Während seines kurzen Pontificates, welches nur fünf Jahre dauerte, machte er im Jahre 893 eine Wallfahrt nach Compostella.

Ein würdiger Nebenbuhler der Tugenden Karl's des Grossen, Alphons III., genannt der „Grosse", welcher vom Jahre 866 bis 910 über Asturien herrschte, kam mit seiner Familie und einer grossen Anzahl vornehmer Herren nach Compostella, um sich vor dem Grabe des h. Jakobus niederzuwerfen.

Zehntes Jahrhundert.

Das zehnte Jahrhundert trug einen düstern und unruhigen Charakter; Jedermann suchte sich in seinem Lande, in seinem Thurme, in seiner Kirche zu vertheidigen. Die Einfälle der Ungarn, der Normänner und der Saracenen vernichteten und zerstörten Alles; Widerstand leisten war die höchste Kraft, welche die Gesellschaft geben konnte. Was konnte sie in einer Zeit wagen, als die Städte verbrannt, die Klöster geplündert, die Schreine der Heiligen beraubt wurden? Auch ist die Menschheit wie mit einem Trauerschleier bedeckt; das ganze Leben fliesst zwischen Leiden und dem Grabe dahin.

Gleichwohl ist aber dieses Jahrhundert weder so barbarisch, noch so unfruchtbar gewesen, als man behauptet hat. Es hat uns insbesondere einige ehrenhafte Beispiele hinterlassen, aus denen man schon schliessen kann, welcher Volksthümlichkeit die Verehrung des h. Jakobus sich zu jener Zeit zu erfreuen hatte.

Am Anfang dieses Jahrhunderts äusserte sich die Frömmigkeit des Papstes Johann X., welchen mehrere Schriftsteller so sehr verleumdet haben, durch einen sehr bedeutenden Act: er beauftragte einen seiner Legaten, in seinem Namen das Grab des h. Jakobus zu besuchen und schrieb an den spanischen Bischof Sisenand, dass er für ihn bei den Reliquien des h. Apostels unablässig beten möchte.

Der h. Gennadius (25. Mai), Bischof von Astorga, kam um dieselbe Zeit nach Compostella, um bei dem h. Leibe zu beten und den h. Apostel um seinen Schutz anzuflehen.

Die Engelkirche zu Puy-en-Velay hatte Reliquien des h. Jakobus des Jüngeren und einen Finger des h. Jakobus des Aelteren erhalten. Die Säcular-Andacht (das Jubiläum) zu Notre-Dame vermochte die Wallfahrten zu den Reliquien des h. Jakobus nicht aufzuhalten. Einer der Bischöfe dieser Stadt, Gottschalk, konnte dem frommen Wunsche nicht widerstehen, Compostella zu besuchen und ging nach Galicien ab, um am Grabe des h. Jakobus zu beten. [1])

St. Abban, Abt von Fleury-sur-Loire, liess die Kirche seiner Abtei mit zehn Altären schmücken und widmete sie insbesondere der h. Dreieinigkeit und den Heiligen, welche er gern verehrte, nämlich dem h. Benedict, dem h. Stephan, dem h. Agnan, dem h. Johannes Evangelist und dessen Bruder, dem h. Jakobus dem Grossen.

1) Der 22. Canon der Kirchenversammlung von Verneuil im Jahre 755 befreite die Wallfahrer von jeder Abgabe *(Capitularia regum Francorum.)* Vergl. *Stephanus Balusius, Par. 1790. Tom. I. p. 175.*

2) Die Italiener und insbesondere die Lombarden waren auf ihren Wallfahrten durch ein Capitulare des Königs Pipin vom Jahre 752 geschützt. Dasselbe lautet: *„De advenis et peregrinis, qui in Dei servitio Roma vel per alia sanctorum festinant corpora, ut salvi vadant et revertantur sub nostra defensione." (B. Carolini Magni opera omnia, edid. Migne, tom. I. col. 140.)*

3) *Joh. Marianae Hispani l. c. pag. 329.*

1) Gallia christiana, tom. II. Col. 694. Diese Wallfahrt war nicht nur für die religiösen Gefühle des französischen Prälaten, sondern auch für die theologische Wissenschaft nützlich; denn Gottschalk liess in Spanien die Abhandlung über die Jungfräulichkeit der h. Jungfrau vom h. Ildefons ins Französische übersetzen und schenkte sie seiner Kirche zu Puy.

Zwei Päpste, zwei Könige und zwei Bischöfe waren also die Vorläufer der Gläubigen zu dem Grabe des h. Apostels. Das Volk konnte nicht ermangeln, seinen geistlichen und weltlichen Oberhäuptern dahin zu folgen. Seit dieser Zeit war der Zusammenfluss der Menschen bedeutend genug, um die Aufmerksamkeit der Araber zu erregen und ihre gottesräuberischen Entweihungen herauszufordern. Aber die Strenge einer plötzlichen Bestrafung flösste den Ungläubigen einen heilsamen Schreken und den Christen eine tiefe Verehrung für den grossen Apostel ein.

Der erste dieser Entweiher ist Alahaca, der Kalif von Cordova, zur Zeit Ramirez III. Nachdem er in Compostella eingezogen, liess er einen Theil der Kirche des h. Jakobus niederreissen. Aber der Himmel geisselte die maurische Barbarei durch eine schreckliche Krankheit, welche nicht einen einzigen Mann in der ganzen muselmännischen Armee verschonte.

Fünfzehn Jahre später folgte dem Kalifen Alahaca Almanzor, der Gross-Vezir von Issem und Kalif von Cardova nach. Almanzon belagerte an der Spitze einer furchtbaren Armee die Stadt Leon, bemächtigte sich derselben nach einer einjährigen Belagerung und machte sie dem Boden gleich. Dies geschah im Jahre 990. Von da aus drang er in Portugal ein und verwüstete dort Alles mit Feuer und Schwert. Wenn man dem Geschichtschreiber Engelgrave glauben darf, stiess er bei Coimbra auf einen hartnäckigen Widerstand. Siegreich in einem verzweifelten Kampfe, wurden die Christen für ihre Tapferkeit durch ein Wunder belohnt, welches der ungläubige Geist unserer Zeit uns zu berichten hindert.

Von Portugal aus drang Almanzor in Galicien ein, eroberte Campostella und gab diese Stadt der Plünderung Preis. (997 n. Chr.) Er wollte gerade das Grab des Sohnes des Donners entweihen, als er sich durch das Getöse eines furchtbaren Donnerwetters erschreckt fühlte. Er gab sein verbrecherisches Vorhaben auf und begnügte sich, zum Zeichen des Sieges, die kleineren Glocken mitzunehmen, welche er auf den Schultern der Christen in die Moschee von Cordova tragen und wo er sie als Lampen verwenden liess. Gott liess sein Attentat nicht ungerächt. Almanzor ward mit seiner ganzen Armee von einer tödtlichen Krankheit heimgesucht; diejenigen, welche dieser Geissel entgingen, starben plötzlich. Im Jahre 1236 fiel Cordova in die Gewalt des h. Ferdinand. Aus gerechter Rache liess der Sieger die Glocken auf den Schultern der Araber nach Galicien zurücktragen.

(Fortsetzung folgt.)

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Köln. Wir versäumen es nicht, auch unsererseits auf eine Gemälde-Auction (siehe Inserat am Ende d. Bl.) aufmerksam zu machen, welche am 9. October d. J. durch die auf diesem Gebiete rühmlichst bekannte Handlung von J. M. Heberle (H. Lempertz) in Köln abgehalten wird. Besonders für Köln und seine Erzdiöcese werden die von dem seligen hochverehrten und hochverdienten Professor Dr. Vosen mit grosser Emsigkeit und feinem Kunstverständniss gesammelten Gemälde grosse Anziehungskraft besitzen, da wohl manche aus den zahlreichen Schülern und Verehrern des Seligen den Wunsch fühlen werden, aus jenen Kunstschätzen, welche die freundliche, wohlbekannte Umgebung und den süssen Trost des Verewigten gebildet haben, ein Denkmal der allzeit lebendigen Erinnerung zu besitzen.

Bonn. In der Beethovenhalle zu Bonn erregt ein Kunstblatt, welches der Verleger, Herr C. T. Calow in Köln, der Stadt Bonn zur 100jährigen Jubelfeier des Kunstheroen Beethoven verehrt hat, allgemeinen Beifall. Das Gedenkblatt ist nach einem Entwurfe von P. Deckers in Köln durch M. Ulfers in Düsseldorf lithographirt; der coloristische Theil ist von Meister Caspar Scheuren angegeben. Es stellt in wohlgetroffenem Portrait Beethoven dar, umgeben von seinen Meisterwerken in allegorischer Illustration, gleichsam einen Ueberblick über das geistige Schaffen desselben gebend. In kunstvoll, nach Zeichnung des Architekten Franz Schmitz in Köln, durch Bildhauer Moest daselbst geschnitztem gothischen Eichenrahmen, gekrönt durch das polychromirte bonner Stadtwappen, gereicht dieses Ehrengeschenk der Beethovenhalle zur hervorragenden Zierde.

Trier. Ich kann Ihnen mittheilen, dass am 26., 27. und 28. September, verbunden mit dem Cäcilienfeste, hier in Trier eine Ausstellung Statt finden wird, von kirchlich-religiösen Gegenständen, sowohl von modernen als alten Sachen. — Wenn die Ausstellung eröffnet ist, werde ich Ihnen, im Falle sich Interessantes vorfindet, das weitere berichten.

Herzogenbusch. In der St. Johanniskirche hat man kürzlich eine interessante Wandmalerei aufgefunden, die aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts stammt. Sie stellt das Grabmal einer vornehmen Bürgerfamilie dar. Die Familie, in die eigenthümliche und kostbare Tracht jener Zeit gekleidet, knieet vor dem Grabmal zu den Füssen des sterbenden Erlösers; ausserdem zeigt das Bild andere Personen verschiedenen Alters und Standes, geistliche und weltliche. Das Werk trägt die Jahreszahl 1444; die Zeichnung ist correct, die Malerei sehr schön, obschon die Farben, welche vielleicht zwei und ein halbes Jahrhundert hindurch mit einer dicken Kalklage übertüncht gewesen sind, stark abgeblasst erscheinen. Nicht ohne Grund vermuthet man, der Anfertiger dieses Kunstwerkes sei Jan van Aken (von Aachen), Vater des berühmten Hieronymus von Aachen, aber besser bekannt als Hieronymus Bout; denn zu damaliger Zeit hat Johann von Aachen viel in der St. Johanniskirche gearbeitet.

Nürnberg. Die Mauern Nürnbergs, dieser Zaubergürtel, der der Stadt Dürer's bisher einen unvergleichlichen Reiz verlieh, scheinen dem Untergange geweiht. Wer die alte Reichsstadt neuerdings wiedergesehen, wird nicht ohne tiefen Schmerz die breiten Breschen bemerkt haben, die der Stadterweiterungseifer bereits in die imposanten Befestigungswerke gelegt hat, deren Anlage von Einigen keinem geringeren als dem grossen nürnberger Goldschmiedssohne zugeschrieben wird. Zwar heisst es, dass nur an einigen Stellen die Mauer entfernt und der Graben ausgefüllt werden soll, „um Licht und Luft zu schaffen", nachdem Wall und Graben seit Anno 1866 als blosse, unter Umständen gefährliche, Luxusartikel erkannt worden. Aber l'appetit vient en mangeant, und die Fanatiker der Nützlichkeitstheorie, die Nachkommen jener Biedermänner, deren Mangel an Localpatriotismus und ächtem Bürgerstolz die Stadt um manches Kunstwerk ärmer gemacht hat, werden schliesslich wie mit Wall, Graben und Brücken auch mit Thurm und Thor aufräumen, wie trotzig diese auch noch dastehen. Wunderliche Ironie des Schicksals, dass gerade die Stadt, in welcher das Germanische Museum als Hort der Denkmäler deutscher Cultur und Kunst seinen Sitz aufgeschlagen, Hand an sich selbst legt und dem unerbittlichen Dämon des Dampfes, der Berge durchbohrt und Thäler ausfüllt, schamlos ihre stolze Schönheit Preis gibt! Nürnberg hätte es vielleicht am wenigsten nöthig gehabt, den Ansprüchen der Gegenwart mit so liebloser Eile die ehrwürdigen Zeugen einer grossen Vergangenheit zu opfern, da sich längst ein Kranz von Vorstädten um den alten Stadtkern angesetzt, deren Wachsthum in die weite Ebene hinaus kein Hinderniss im Wege steht; indess wer da weiss, wie engherzig manche Bürgercollegien und städtische Verwaltungen ihre Aufgabe auffassen, wenn es sich um Melierirung von Grundstücken zum Besten der Stadtcasse und auch wohl einzelner bevorzugter Privatsäckel handelt, wird nichts Verwunderliches darin sehen, dass der fortschrittliche Uebereifer in der Eröffnung neuer Strassenzüge schliesslich in einen fanatischen Haussmannismus ausartet, der alles Alte verschlingt, nur weil es nicht modern ist und desshalb schon anstandshalber für den aufgeklärten Pfahlbürger ein Stein des Anstosses sein muss. Was nützt der Kuh Muskat, sagt ein altes sächsisches Sprüchwort.

Goslar. Im Dom der ehemals freien Reichsstadt Goslar befand sich der vor 800 Jahren von Heinrich III. bei seiner Krönung gebrauchte Thronsessel. Seit dem Abbruch des Goslaer Doms im Jahre 1820 kam der Kirchenschatz in fremde Hände. Durch ein prophetisches Geschick wurde der Kaiserstuhl Eigenthum des Prinzen Karl von Preussen, Bruders des jetzigen Kaisers, der am 22. März 1871 bei der Eröffnung des ersten Deutschen Reichstags im neuesten Stil sich auf demselben im weissen Saale des berliner Schlosses niederliess. Sitz und Untertheil des Thrones ist aus Sandstein gearbeitet, Rücken und Armlehnen aus Erz massiv gegossen. Die Lehnen bilden durchbrochene, phantastisch in einander verschlungene Ranken- und Blumen-Ornamente, nach Art der frühromanischen Kunstepoche des eilften Jahrhunderts.

Bemerkung.

Alle auf das Organ bezüglichen Briefe und Sendungen möge man an den Redacteur und Herausgeber des Organs. Herrn Dr. van Endert, Köln (Apostelnkloster 25), adressiren.

(Hierbei eine artistische Beilage.)

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst

herausgegeben und redigirt von

J. van Endert in Cöln.

Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 19. — Köln, 1. October 1871. — XXI. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Die Apostel in der bildenden Kunst.

Von B. Eckl in München.

III.

Der h. Jakobus d. Gr.

(Fortsetzung.)

Eilftes Jahrhundert.

Das vom gemeinen Volke so sehr gefürchtete Jahr 1000 war zu Ende gegangen und die Welt existirte noch. Die beruhigte Gesellschaft überliess sich der Fröhlichkeit und suchte in Wallfahrten in weit entfernte Länder eine Nahrung für ihre Thätigkeit. Das Leben in der Heimath genügt nicht; die Idee, andere Himmelsstriche zu sehen, eine andere Sonne zu geniessen, gährt in allen Gemüthern. Sei es aus Andacht oder Bedürfniss der Bewegung, man verlässt seine Heimath und je abenteuerlicher die Reise gewesen sein wird, desto mehr Reize hat sie für diejenigen, welche noch nicht gereist sind.

Diese Sehnsucht, welche Anfangs auf eine kleine Anzahl frommer Personen beschränkt war, dehnt sich alsdann aus, wird zur Gewohnheit und ergreift die Massen und wird allgemein; die Scharen der Wallfahrer erreichen endlich durch ihre Anzahl eine derartige Grösse, dass sie in den Berichten „Armee des Herrn" (*exercitus Domini*) genannt werden. Ein Schriftsteller der Zeit geht so weit, dass er sagt, dass alle Bewohner der Erde Jerusalem sehen wollten. [1])

1) *Patrol. edit. Migne Tom. CXLIX. col. 277.*

Niemals — sagt Fleury — waren die Wallfahrten so berühmt als seit dem eilften Jahrhundert. Da die allgemeinen Feindseligkeiten vermindert waren und die Pilger als geheiligte Personen betrachtet wurden, begab sich Jedermann nach den Stätten der Andacht, selbst die Könige und Kaiser. Der König Robert der Fromme brachte die Fastenzeit auf Wallfahrten zu, und die Bischöfe trugen nicht viel Bedenken, ihre Kirchen zu diesem Zwecke zu verlassen. [1])

Die heilige Kirche, welche Missbräuche befürchtete, machte keinen Versuch, diese Bewegung zu bekämpfen, sondern Ordnung in dieselbe zu bringen. Durch den 16. Canon des Conciliums zu Seligenstadt im Jahre 1022 setzte sie fest, dass Niemand ohne Erlaubniss seines Diöcesanbischofs oder seines Generalvicars eine Reise (Wallfahrt) nach Rom machen sollte. Aber diese rein locale Vorschrift ward höchstens in der betreffenden Provinz beobachtet. Einige Fälle ausgenommen, erwies die Kirche sich den Tendenzen günstig, welche die Gläubigen nach entfernten Orten trieb, und weise ermunterte sie dazu. Die Beweisführungen und Ermahnungen hatten über unwissende und rohe an Blut und Plünderung gewohnte Menschen nur wenig vermocht. Sie, die in den Mühseligkeiten des Krieges auferzogen worden und stets den Panzer trugen, hatten mittelmässige Abtödtungen für nichts geachtet. Ausserdem wären viele Pilger erröthet, ihre begangenen Fehler vor ihren Nächsten und Mitbürgern zu bekennen und abzubüssen. Sie durchwanderten lieber die Welt und

1) *Moeurs des chretiens. LXIII.*

setzten sich lieber, um zu büssen, den Gefahren und Mühseligkeiten einer weiten Wallfahrt aus. Es war also klug, ihnen Busswerke aufzulegen, welche mit ihren kriegerischen Trieben und religiösen Bedürfnissen im Einklang standen. Von allen diesen Werken — einer abgeänderten Form der öffentlichen Bussen, auf welche die Kirche noch nicht verzichtet hatte — war eines der gewöhnlichsten die Wallfahrt nach den berühmten Andachtsorten, wie nach Jerusalem, Rom, Tours, Compostella. Ja, es gab sogar Fehltritte, welche nur durch eine stete Wallfahrt abgebüsst werden konnten. Die Zartheit unserer Sitten begreift kaum mehr eine solche Strenge. Aber der h. Papst Zacharias hat im VIII. Jahrhundert eine Liste dieser Sünden verfasst [1]) und das Gesetz hat diese Busse mehr als einmal zur Anwendung gebracht.

Unter den Pilgern des XI. Jahrhunderts hat die Geschichte uns zwei italienische Eremiten aufbewahrt; im Jahre 1016 den h. Simon (26. Juli) und im Jahr 1048 den h. Theobald (30. Juni) mit einem Reisegefährten. Der h. Theobald machte seine Wallfahrt barfüssig Die Wallfahrt nach Compostella galt also gleichsam als ein Act der Frömmigkeit, vollkommener als selbst das Einsiedlerleben.

Um dieselbe Zeit unternahm ein vierzehnjähriges Kind, nämlich der h. Wilhelm von Verceil, welcher später die „Eremiten vom Berge der h. Jungfrau“ (*Érémites du Mont-Vierge*) gründete, die Wallfahrt mit einer Grossherzigkeit, welche über sein Alter erhaben war. Seine frühzeitige Abtödtung liess ihn der Strenge der Jahreszeiten, so wie dem Hunger, Durst und den Gefahren trotzen. Eiserne Reife umgaben enge und schmerzlich seinen Leib, der lediglich mit einem groben Rocke bekleidet war; seine während der ganzen Wallfahrt blossen Füsse machten seine edle Herkunft vergessen. Die h. Kirche feiert sein Fest am 25. Juni.

Unter der Regierung Ferdinand's des Grossen kostete ein griechischer Bischof, Namens Stephan, ein so ausserordentliches Glück am Grabe des Apostels, dass er sich nicht mehr von demselben entfernen wollte, sondern für immer auf seinen bischöflichen Sitz und auf sein Vaterland verzichtete. [2])

Wilhelm V., Herzog von Aquitanien, Sohn Wilhelm's des Eisenarms, war ein mächtiger und religiöser Fürst, dem mehrere Historiker den Beinamen des Grossen gegeben haben. Er war der Beschützer der Armen, der Vater der Mönche, der Beschützer der Kirchen. Seit seiner Jugend war er gewohnt, jedes Jahr nach Rom und Compostella zu pilgern. [1]) Diese beiden Städte waren diejenigen, welche hinsichtlich der frommen Wallfahrer im ganzen Abendlande die berühmtesten waren und Pilger aller Länder und Sprachen anzogen. Selbst diejenigen, welche über die See gewallfahrtet, verzichteten deshalb nicht auf den Wunsch, Compostella zu besuchen. Siegfried, Erzbischof von Mainz, bietet uns ein Beispiel hiefür; nachdem er eine Wallfahrt nach dem h. Lande gemacht, wo er sein Leben ausgesetzt hatte, wollte er, nachdem er zurückgekehrt, von Neuem Gefahren bestehen, indem er nach Galicien ging. [2])

Im Jahre 1084 machte Balduin I., Graf von Ardres und von Guines, mit Enguerrand, Herrn von Lilliers, eine Wallfahrt nach Santiago. Nachdem Balduin nach Frankreich zurückgekehrt und in der Abtei Charroux erkrankt war, bestimmten ihn die gute Behandlung, welche er in diesem Hause erhalten, und die Ordnung, welche er daselbst bewunderte, nach seiner Genesung den Abt Peter II. um einige Mönche seines Klosters zu bitten, um ihnen ein Kloster zu übergeben, welches er zu gründen beabsichtigte. Enguerrand stellte dieselbe Bitte für sich selbst. Der Abt genehmigte diese Bitte. Das war der Ursprung des Benedictinerklosters zu Ardres oder Andernes, und zu Ham, welche von Balduin und Enguerrand gegründet wurden. [3])

Herbert (Herebertus), Bischof von Modena, hatte den Gegenpast Guibert geweiht und gegen den h. Gregor VII. Partei ergriffen. Er suchte seinen Fehltritt durch eine Wallfahrt nach Compostella zu büssen.

Hugo, Erzbischof von Lyon, muss ebenfalls unter die St. Jakobs-Pilger dieses Jahrhunderts gezählt werden. [4])

Im Jahre 1090 machten mehrere Deutsche eine Wallfahrt nach Santiago und kehrten zu Toulouse in einem Gasthause ein. Ihr Wirth berauschte sie und verbarg einen silbernen Becher in ihrem Koffer. Am anderen Tage, als sie bereits wieder auf dem Wege waren, verfolgte sie der Wirth und rief sie zurück, indem er sie des Diebstahls anklagte. Ueberrascht und betrübt, verlangten die Pilger eine Strafe für denjenigen, in dessen Besitze der entwendete Becher gefunden würde. Der Becher wurde alsdann im Koffer eines Vaters und seines Sohnes gefunden. Der Richter, vor welchen die Schuldigen geführt wurden, verurtheilte einen derselben zum

1) *Capitularia regum Francorum. Steph. Baluzius in unum collegit. Par. 1780. tom. I., p. 1005.*

2) *Patrol. edit. Migne tom. CLXIII. col. 1375.*

1) *Histoire de l'église Gallicane, tom. VII., pag. 124.*

2) *Ibid pag. 367.*

3) Vergl. *L'art de vérifier les dates. Par. 1784—86.*

4) *Histoire de l'église Gallicane, tome VIII., pag. 66.*

Galgen. Ein frommer Streit entspann sich zwischen dem Vater und dem Sohne. Jeder wollte sterben, um den Anderen zu retten; endlich wird der Sohn aufgeknüpft. Sein trostloser Vater setzt die Reise fort. Nach Verfluss von 36 Tagen kommt er zur Richtstätte zurück. Er vergiesst einen Strom von Thränen; aber siehe da! sein noch am Galgen hängender Sohn tröstet ihn mit den Worten: „Weine nicht, lieber Vater, sondern freue dich vielmehr, da ich niemals so glücklich gewesen bin. Denn bis zur Stunde hält mich die Hand des h. Jakobus und stärkt mich durch eine himmlische Süssigkeit.“ Der Vater eilt nach der Stadt und das Volk zum jungen Opfer, das man gesund und wohlbehalten losbindet, um den niederträchtigen Wirth an seine Stelle zu setzen.

Diese seltsame Legende und dieses zu Gunsten eines Pilgers gewirkte Wunder ist in vier Scenen auf einem Wandgemälde aus dem XV. Jahrhundert in der St. Georgskirche zu Schlestadt (Dep. Bas-Rhin in Frankreich) dargestellt; und eben so auch, mit einigen Abweichungen, auf einem gemalten Glasfenster in der Kirche zu Triel (Dep. Seine-et-Oise in Frankreich), auf einem Fenster der St. Peterskirche zu Roy (Dep. Somme), auf einem Fenster der St. Vincenz-Kirche zu Rouen und auf einem Fenster des XVI. Jahrhunderts, welches von der Abtei Fontevrault herstammen soll und heutzutage in der Bibliothek zu Vendôme aufbewahrt wird und endlich auch auf einem Basrelief der Kirche zu Semur in Burgund. Diese Legende hat demnach selbst nicht einmal zur Zeit der Reformation aufgehört, volksthümlich zu sein.

Zwei Könige und ein Held, dann mehrere hochgestellte geistliche und weltliche Personen schmücken also die Liste der Wallfahrer dieses Jahrhunderts, Ferdinand I., Alphons VI. und der grösste Held Spaniens, der Ritter ohne Furcht, der Schrecken der Mauren, der Kämpe für die nationale Unabhängigkeit, Ruy Diaz, der Cid Campeador. Geboren zu Bebar del Cid im Jahre 1026, anderthalb Stunden von Burgos entfernt, starb der Cid, dessen Name „Herr“ bedeutet, zu Valencia im Jahre 1099. Er machte seine Wallfahrt in Folge einer Erscheinung des h. Jakobus, womit er begnadigt worden. Auf dem Rathhaus zu Burgos befindet sich ein Gemälde, auf welchem der hochberühmte Held mit einem Panzerrocke und mit einer Muschel am Gürtel dargestellt ist. [1])

1) Die Gebeine dieses Helden befinden sich mit denen seiner Gemahlin Olimaar in einem Schreine auf dem Rathhause zu Burgos. Dieser Schrein wird von allen Touristen in der Kathedrale derselben Stadt besucht. Der berühmte Corneille hat einer seiner Tragödien den Namen des Helden gegeben.

Fortschritt der Wallfahrt nach Compostella im zwölften Jahrhundert.

Um das Ende des XI. Jahrhunderts befand sich in Spanien ein Mönch von Cluny, Namens Dalmatius, um daselbst die Klöster zu visitiren, welche dem Mutterkloster in Frankreich untergeben waren. Galicien zählte insbesondere mehrere Klöster, welche zu Cluny gehörten. Alphons VI., ein grosser Bewunderer dieses Ordens, erbat sich vom Papste und vom h. Hugo, Abt von Cluny, den Dalmatius für den bischöflichen Stuhl von Compostella. Der neue Abt, voll Eifers für seine Kirche, wollte Privilegien für sie erlangen, welche des Apostels würdig wären, dessen kostbare Ueberbleibsel sie besass. Die Gelegenheit war günstig; der Papst Urban II., welcher, wie er, Mönch zu Cluny gewesen, war damals wegen des Concils von Clermont in Frankreich. Dalmatius ging mit anderen Bischöfen nach Frankreich und erlangte vom Papste:

1) dass der bischöfliche Stuhl von Iria-Flavia zu Ehren des h. Apostels Jakobus sich unwiderruflich zu Compostella befinden soll;
2) die Abschaffung jedes Rechtes von Iria-Flavia über Compostella;
3) dass die Bischöfe von Compostella nur unter dem h. Stuhle stehen, und
4) dass alle Nachfolger des Dalmatius von den Päpsten selbst geweiht werden sollten.

Dalmatius kam nach Cluny zurück, um mit den Mönchen die Freude über so viele ausgezeichnete Privilegien, die seine Kirche vom Papste erhalten, zu theilen. Er hinterliess daselbst ein Andenken seiner Andacht zum h. Apostel, indem er einen ihm geweihten Altar errichten liess. Der Tod überraschte ihn zu Cluny am 13. December 1095 nach einem h. Episcopate von zwei Jahren. [1])

Die Ernennung eines Mönches von Cluny zum bischöflichen Stuhle von Compostella stellte ein Band der Brüderschaft zwischen einem bereits in ganz Europa bekannten Kloster und einer noch bekannteren Kirche her. Der Norden Frankreichs musste von jetzt ab an der Bewegung der südlichen Provinzen nach dem Grabe des h. Jakobus regeren Antheil nehmen.

Die Nachfolger Urbans II. vermehrten die Privilegien für das Grab des h. Jakobus und die Ehrenbezeigungen gegen die Basilika, welche dessen Reliquien bewahrt. Pascal II. bewilligte den Oberhirten dieser bischöflichen

1) *Florez, Espanna sagrada, tom. XIX. p. 209—213.*

Kirche im Jahre 1104 auf immer das Pallium. Er creirte im Capitel sechs Cardinalpriesterstellen, welche das Vorrecht hatten, auf dem Grabe und Altare des Apostels Messe zu lesen. Dieses Privilegium hatten sie mit den Päpsten und ihren Legaten, den Erzbischöfen und Bischöfen gemein. Jeder einfache Priester, welche Würde er auch bekleiden mochte, konnte darauf Anspruch machen. 1)

Die Cardinal-Priester von Compostella hatten eine bedeutende Anzahl von Assistenten und das so zusammengesetzte Capitel war eines der berühmtesten in der ganzen katholischen Welt. Aber die Zeiten haben sich geändert; jetzt gibt es keine Cardinalpriester mehr zu Compostella; die neue Ordnung hat das Capitel, welches das Grab des h. Jakobus bewahrt, den gewöhnlichen Capiteln gleichgestellt.

Cluny stand auf dem Höhepuncte seines Ruhmes. Calixtus II. wurde zum Papste erwählt. Auch er war Mönch von Cluny gewesen. Er erhob Compostella zum Erzbisthum, und ehrte den neuen Erzbischof mit seinem steten Wohlwollen. Die Kirche von Compostella nimmt den dritten Rang unter den Kirchen der katholischen Welt ein, oder mit anderen Worten: sie ist die erste nach Rom und Jerusalem. Die Gelöbnisse der drei Wallfahrten nach Rom, Jerusalem und Compostella sind dem Papste reservirt.

Die ehrwürdige Kirche von Compostella wurde in diesem Jahrhunderte von Wallfahrern aus allen Ständen und Ländern besucht. Dieses Jahrhundert ist vielleicht dasjenige, welches dem „Goldenen Buch“ der Basilika von Compostella die meisten berühmten oder dunkeln Namen verschafft hat. Der Geist des Apostels scheint mit stärkerer Anziehungskraft über der Stadt zu schweben, welche sein Grab bewahrt; mehr als je erscheint Compostella dem Fremden wie dem Spanier als eine heilige, privilegirte und an allen geistlichen Schätzen reiche Stadt. Man schaut dort ohne Erstaunen alle Costumes und Physiognomieen und hört alle Sprachen und Idiome. Der Africaner trifft da die Christen des Libanon und Mesopotamiens, und Aegypten ist durch zahlreiche Karawanen repräsentirt. Compostella ist jetzt fast eine Nebenbuhlerin Jerusalems, und Galicien verwandelt sich, nach dem Ausdruck des P. Sarmiento, in ein „westliches Palästina“. Es war ein Gewissensbedürfniss, eine Lebensnothwendigkeit, die Pyrenäen zu überschreiten und trotz aller Gefahren und Mühseligkeiten nach Compostella zu gehen; und wenn unüberwindliche Hindernisse Jemanden dieses Glückes beraubten, ordnete er auf seine Kosten einen Freund, einen Armen oder einen Bettler ab, welcher in seinem Namen am Grabe des Apostels beten sollte.

Welch' ein entzückendes Schauspiel musste diese Menschenmenge bieten, welche aus allen Weltgegenden herbeigeströmt war, um verschiedene Gnaden zu erflehen, die aber alle nach demselben Ziele strebten! Häufig waren die Büsser hohe Herren, Könige, Grosse der Erde; sie legten auf einige Monate den Purpur ab, liessen in ihren Palästen Schwert und Krone zurück, um demüthig und zerknirscht sich von der Sünde des Missbrauchs der Macht oder von den Schwächen des menschlichen Herzens zu reinigen. Die Häupter, welche die menschliche Gerechtigkeit nicht erreichen konnte, beugten sich willig unter dem heilsamen Einflusse der Religion.

Der h. Jakobus war also der grosse Heilige dieser Zeit, das Palladium Spaniens, die Zierde der Stadt Compostella, der grösste Anziehungspunct der Grossen und Kleinen, der Reichen und Armen. Ein neuerer Schriftsteller hat, die Titel des Ruhmes der spanischen Städte kurz zusammenfassend, nur Ein Wort für die Hauptstadt Galiciens gesagt, aber ein Wort, das in seiner Einfachheit Alles ausdrückt:

„Compostella hat seinen Heiligen“ 1)

Unter den vielen Erzbischöfen, Bischöfen und Aebten, dann den vielen vornehmen Herren und Damen, welche in diesem Jahrhunderte Compostella besuchten, wollen wir nur die berühmtesten hervorheben:

Ferdinand II., Sohn Alphon's VIII., wallfahrtete zweimal, Alphons IX., sein Sohn, einmal zum Grabe des h. Apostels.

Einer der berühmtesten Wallfahrer war aber Wilhelm X., der letzte Herzog von Aquitanien, Vater Eleonorens von Guienne. Er war im Jahre 1135 zu Parthenay-le-Veuex vom h. Bernard bekehrt worden, und diese Wallfahrt war die Frucht seiner Bekehrung.

Nach einem mächtigen Herzoge von Aquitanien kam einer der mächtigsten Könige von Frankreich, Ludwig VII., genannt der Junge, Sohn des vorerwähnten Herzogs von Aquitanien. Derselbe hatte bereits in Palästina gegen die Feinde des christlichen Glaubens gekämpft. Nach seiner zweiten Vermählung mit Constanze,

1) Der jetzige Erzbischof, Dom Miguel Garcia Cuesta, hat von Sr. Heiligkeit Pius IX. ein Rescript erhalten, vermöge dessen seit dem 4. Febr. 1855 alle Dignitarien und Canoniker des Capitels befugt sind, das h. Messopfer auf dem Altare des h. Jakobus darzubringen.

1) Victor Hugo, *les Orientales*.

der Tochter des Königs Alphon's VIII. und Enkelin Raymund's und der Urraca, kam er in Person nach Compostella, um seine katholische Gesinnung und seine Andacht zum h. Jakobus vor ganz Europa zu bekennen. Zur Erkenntlichkeit für die grossartige Aufnahme, welche ihm Spanien bereitete, übersandte er der Kirche von Toledo einen Arm des ersten Bischofs dieser Stadt, des h. Eugenius, dessen Reliquien das Kloster St. Denis besass. Dieses Opfer kennzeichnet die Richtung jener Zeit. Im XII. Jahrhundert hatte eine Reliquie, selbst die eines wenig bekannten Heiligen, in den Augen der Könige und der Völker einen grösseren Werth, als ein Schatz oder ein Meisterwerk der Menschenhand.

So viele von den Spitzen der Gesellschaft ausgehende Beispiele trugen ihre Frucht. Die Wallfahrten zum Grabe des h. Jakobus wurden allgemein. Nun wurde es auch Sitte, dass, wie die einzelnen Personen, so auch die Gemeinden Stellvertreter nach Compostella schickten, um sich der Kirche des h. Jakobus zu affiliiren, wie dies noch heutzutage die Bruderschaften von Castilien thun.

So zahlreiche und häufige Wallfahrten mussten den Fanatismus der Mauren und die Habgier der Räuber erregen. Um die Gläubigen gegen beide zu schützen, erbauten die Canoniker von St. Eligius in Galicien auf mehreren der besuchtesten Strassen mehrere Gasthäuser. Kurze Zeit darauf gaben dreizehn reiche und tapfere Edelleute ihre Güter und Personen dazu her, um von nun an nur mehr der Ausbreitung des Christenthums zu leben. Sie verpflichteten sich durch ein Gelöbniss, über die Sicherheit der Wege, welche nach Compostella führten, zu wachen. Sie thaten in Spanien, was früher die Tempelritter im h. Lande gethan.

Der Cardinal Hyacinthe, Legat des Papstes, redete diesen edlen Beschützern der Pilger zu, sich mit den Canonikern des h. Eligius zu verbinden und die Ordensregel des h. Augustinus mit den durch den Stand gebotenen Modificationen anzunehmen. Aus dieser Vereinigung bildete sich dann der militärische Orden „des h. Jakobus vom Schwerte“, welcher im Jahre 1175 vom Papste Alexander III. bestätigt wurde. Der Orden bestand aus Clerikern und Rittern. Die letzteren hatten als Wappen auf einem Mantel ein rothes Schwert im goldenen Felde mit der Devise: „*Rubet ensis sanguine Arabum et ardet fides charitate*“, d. h. ihr Schwert ist geröthet vom Blute der Araber und ihr Glaube brennt vor Liebe.

Der Hauptort des Ordens war das St. Marcus-Hospitium in einer Vorstadt Leons. Don Pedro Fernandez war der erste Grossmeister desselben. (Fortsetzung folgt.)

J. Keller's Stich der Sixtinischen Madonna.

Alle Freunde der Kunst werden die Nachricht fröhlich begrüssen, dass Joseph Keller's Kupferstich der Sixtinischen Madonna, das Werk langjähriger Arbeit voll begeisterter Hingabe und emsigsten Fleisses, vollendet ist. Zu so hohen Erwartungen auch die bewährte Meisterschaft des Künstlers berechtigte, im Angesicht des fertigen Blattes muss man bekennen: sie sind nicht allein erreicht, sondern sogar übertroffen worden. Die technische Vollendung des Stiches tritt beinahe zurück gegen die reine Wahrheit in der Wiedergabe des Originals, gegen die innige Annäherung an die einzige Schönheit des Vorbildes, welche in diesem Falle unsere besondere Bewunderung erregt. Denn der Hauptreiz des Raphael'schen Gemäldes beruht auf Eigenschaften, die sich scheinbar jeder Reproduction entziehen. Es gilt dasselbe mit Recht als ein Werk unmittelbarer Inspiration, wie sie uns so glänzend und gross kaum wieder in der gesammten Kunstgeschichte entgegentritt. Die Hände des h. Sixtus hat Raphael nach der Natur gemalt, die Züge der Madonna wecken eine leise Erinnerung an den Typus der Fornarina. Das ganze Bild selbst aber war in Raphael's Phantasie so lebendig, so klar und anschaulich gestaltet, dass er keiner weiteren Vorbereitung bedurfte, um die mit glühender Empfindung und reichstem Schönheitssinn gedachte Gruppe sogleich auf die Leinwand zu übertragen. Dafür spricht die merkwürdige Thatsache, dass keine Studien, Skizzen und Entwürfe zu diesem Gemälde gefunden wurden, während sie doch sonst für alle grösseren Werke des Meisters nachgewiesen werden können. Einer solchen schöpferischen That Schritt für Schritt mit der Hand zu folgen, den Charakter der Inspiration auch in der Nachbildung festzuhalten, ist unendlich schwierig. Dazu kommt, dass Raphael in der h. Barbara und vor Allem in den beiden Engelsköpfen das Maass holdseliger Anmuth nahezu erschöpft, dass er aber dennoch die Kraft der Steigerung sich wahrt, um in den beiden Hauptfiguren, der auf den Wolken majestätisch einherwallenden Madonna und dem von hohem Ernst beschatteten Christuskinde, noch mächtigere Ideale zu bilden. Was auf den Beschauer so hinreissend wirkt, diese Gewalt des Ausdruckes, vereint mit den reinsten Formen, ist leicht im Stande, den Künstler, der das Werk wiederzugeben unternimmt, zu bedrücken und ihn mit dem Gefühle zu belasten, dass er einem unnachahmlichen, für ihn unfassbaren Werke gegenüberstehe. Selbst die Technik der Sixtinischen Madonna verhält sich gegen jede Reproduction spröde. Ganz im Geiste der Improvisation

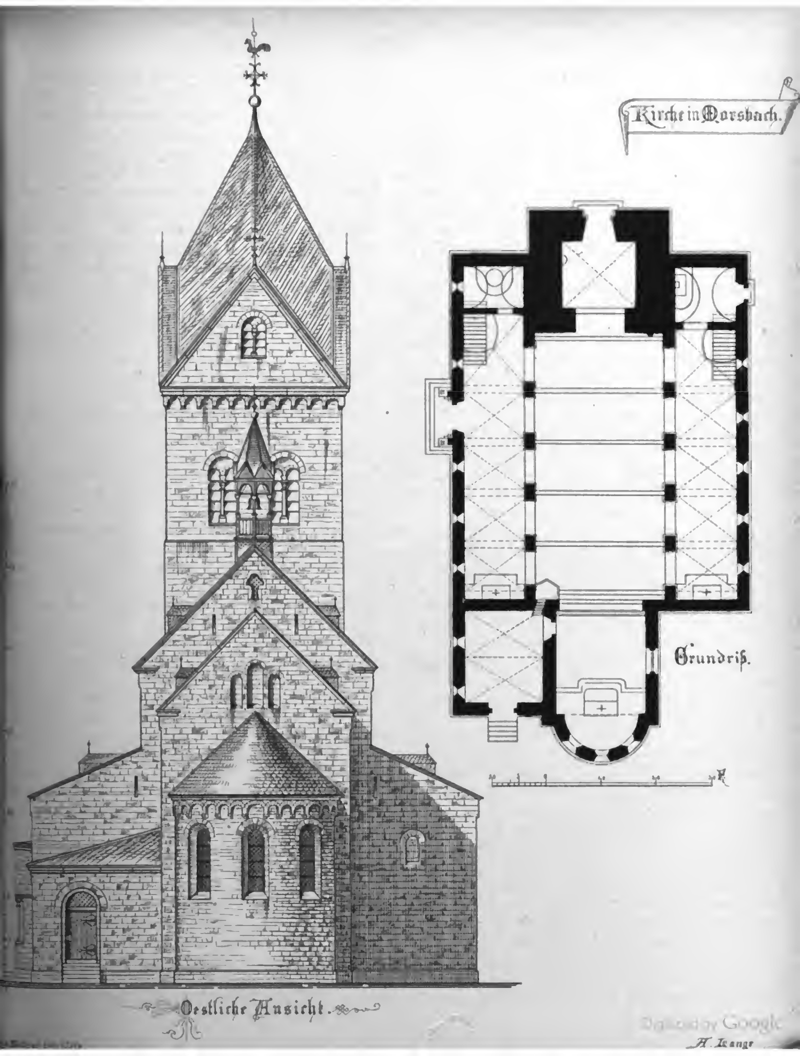
sind die Farben so leicht und zart aufgetragen, dass die Leinwand hindurchscheint; die Gestalten zeigen sich von hellem Lichte umflossen und lassen die scharfen Schatten und die plastische Rundung gegen das überaus fein abgewogene Colorit zurücktreten. Alle diese Schwierigkeiten hat Keller so vollkommen besiegt, dass man Angesichts des Stiches gar nicht wahrnimmt, dass er mit denselben zu kämpfen hatte. Ihm half zunächst eine Zeichnung, die er mit eigener Hand eben so liebevoll wie sorgfältig ausgeführt hat und dem Stiche zu Grunde legte. Schon wer diese Zeichnung sah, war erstaunt, wie nahe Keller dem Originale gekommen, wie vortrefflich er den Ton und die Haltung des Bildes erfasst, wie genau und richtig er auch das Kleinste und Einzelnste getroffen hatte, ohne dass er sich im Detail verlor oder über dem Streben, den allgemeinen Eindruck des Raphael'schen Werkes festzuhalten, unbestimmt blieb. Und was die Zeichnung versprach, erfüllt vollständig der Stich.

Durch die überaus zarte Behandlung des Hintergrundes, der, trotzdem er mit unzähligen Engelsköpfen angefüllt ist, nicht den Charakter des Wolkenschleiers verlieren darf, durch den hellleuchtenden Ton, der über das ganze Blatt sich lagert, ruft der Künstler die rechte Stimmung in uns hervor und bannt, Raphael's Sinn tief durchdringend, die plötzliche Erscheinung der Madonna in ihrer ganzen Herrlichkeit vor unser Auge. Dem Vorgange des Originals treu folgend, vermeidet Keller alle scharfen Contraste, überträgt durch feine Abtönung innerhalb einer begränzten Scala den eigenthümlichen Schmelz der dresdener Galerieperle unübertrefflich auf den Stich. Selbstverständlich kommt die höchste Kraft auch des nachbildenden Künstlers bei der Darstellung der Hauptgruppe zur Geltung. Wie im Originale leuchten im Keller'schen Stiche die Augen der Madonna und des Christuskindes in tiefem Feuer, prägt sich in den Köpfen die wunderbare Vereinigung von Hoheit und Anmuth glücklich aus, erscheinen die Fleischtheile eben so zart und leicht, wie das Gewand der Madonna markig und gross. Das Hauptverdienst Keller's beruht aber darauf, dass die Schilderung der Hauptgruppe seine Kraft nicht erlahmen machte. Ihm gelingt es auch, die Anmuth der h. Barbara, die bei Keller zu ihrem vollen Rechte gelangt, treu zu reproduciren; sein Grabstichel versteht sich eben so meisterhaft auf die von Raphael gleichsam nur hingehauchten beiden Engelsköpfe, wie auf das massig behandelte Messgewand des h. Sixtus, auf den schönen Linienfluss der Gestalten, wie auf die begeisterte Innigkeit, die aus allen Köpfen strahlt und das herrlichste Werk der letzten Jahre Raphael's mit seinen Jugendschöpfungen verknüpft. Man muss auf dem Blatte den Wurf der Gewänder, jede einzelne Falte studiren, das reiche, feine Spiel der Halbschatten beobachten, die stets am rechten Orte angewandte Verschiedenartigkeit der Strichführung prüfen, um sich zu überzeugen, wie gewissenhaft Keller gearbeitet, wie gründlich er das Bild der Sixtinischen Madonna begriffen, wie vollkommen er sich in den Geist Raphael's eingelebt hat. Keller's Kupferstich ist Raphael's würdig. Wir wünschen dem düsseldorfer Meister viel Glück zur Vollendung seines Meisterwerkes und zweifeln nicht, dass er mit diesem Stich ein Lieblingsblatt aller Kunstfreunde geschaffen hat.

Anton Springer.
(Zeitschr. f. bild. Künste.)

Ueber Erhaltung und Zerstörung historischer Baudenkmale.

In unserer mit Dampfeskraft und Blitzesschnelle vorwärts eilenden Zeit herrscht auf allen Gebieten ein so reges Leben und Treiben, wie wohl noch nie zuvor. Ueberall strebt man, und zwar mit bestem Erfolg, nach Fortschritt und Freiheit, die aber nicht erreichbar sind ohne ernstlichen Kampf gegen jene Schranken, welche der freien Entwickelung des Einzelnen wie des Ganzen aus alter Zeit noch hemmend entgegenstehen. So berechtigt und erfreulich dieser grosse Kampf gegen Vorurtheil und hergebrachtes Wesen und die dadurch erzielten Fortschritte sind, so sehr er uns Allen unberechenbare Vortheile bietet und zu ganz neuen, bisher ungeahnten Resultaten führt, so stehen mit demselben, wie mit jedem Kampf, doch auch mancherlei Ungerechtigkeiten im Zusammenhange. Er beseitigt nicht nur viele aus alter Zeit überlieferte, uns nicht mehr passende politische und sociale Einrichtungen, sondern er zerstört auch viele aus früheren Jahrhunderten noch erhaltene Denkmale der Architektur und Kunst und vernichtet dadurch manches Gute und Schöne, das zum Nutzen unserer und der kommenden Geschlechter erhalten werden sollte. Hoffentlich wird diese Zerstörungslust, welche am Anfange einer neuen Geistesströmung stets besonders lebhaft ist — man denke nur an die Stürme der ersten französischen Revolution — mit der Zeit, wenn die Ansichten der vorwärts Drängenden mehr und mehr sich geläutert haben und diese zu einer klaren Erkenntniss des wahren Werthes der alten Baudenkmale gekommen sein werden, nach und nach abnehmen. Zur Zeit ist


Kirche in Morsbach.
Grundriß.
Oestliche Ansicht.
A. Lange

der Streit noch neu, die Gründe für und wider sind noch nicht genug erörtert und die sich gegenüberstehenden Parteien noch zu leidenschaftlich. — Versuchen wir, die Lage der Verhältnisse in möglichst unparteiischer Weise zu überschauen und die Mittel zu finden, welche gegenwärtig zum Schutz der historischen Denkmale angewendet werden können, ohne die berechtigten Forderungen der Neuzeit zu beeinträchtigen.

Die Frage der Erhaltung und Zerstörung alterthümlicher Baudenkmale ist besonders in Städten wie Rom, Venedig, Köln, Nürnberg, Danzig etc., welche noch eine grössere Anzahl sichtbarer Erinnerungen an ihre grosse Vorzeit sich erhalten haben, von besonderer, weittragender Wichtigkeit. Daher ist an solchen Orten der Kampf um Erhaltung oder Zerstörung auch am heftigsten. Es stehen in fast allen diesen Städten zwei, gegenseitig sich bekämpfende, Parteien einander gegenüber, welche im Allgemeinen mit den ursprünglich und eigentlich nur auf die politischen und socialen Verhältnisse sich beziehenden Namen der „Conservativen" und der „Liberalen" bezeichnet werden. Doch sind diese Bezeichnungen nicht ganz richtig, weil man dabei übersehen hat, dass die richtige Werthschätzung des guten Alten auch ein Fortschritt, eine Errungenschaft der in der neuesten Zeit so sehr vertieften Geschichtsforschung und Alterthumskunde ist. Die moderne Wissenschaft lehrt uns Vieles achten, was wir bis vor Kurzem noch als werthlos bei Seite liegen und oft zu Grunde gehen liessen.

Die Partei der sogenannten Conservativen besteht meist aus älteren Personen, höchst ehrenwerthen Männern, meist Künstlern und Gelehrten, welche im Laufe der Jahre vielseitige Erfahrungen und Kenntnisse sich erworben. Sie besitzen besonders eine genaue Kenntniss der Geschichte ihres eigenen Vaterlandes, wodurch die Denkmale der Vorzeit für sie natürlich in vieler Beziehung einen bei Weitem höheren Werth erhalten, denn an dieselben knüpfen sich viele Erinnerungen. Sie verlangen daher Pietät vor dem Ueberlieferten, verlangen, dass man demselben mit möglichster Schonung nahe und es erhalte, so weit die Umstände irgend gestatten. Jede Abänderung einer alten Institution, jede Erneuerung eines alten Bauwerkes, selbst wenn dasselbe unpraktisch sein sollte, schmerzt sie — doch werden sie derselben nie hindernd entgegentreten, sobald die Nothwendigkeit oder Nützlichkeit derselben sich herausstellt. — Neben diesen kenntnissreichen und aus guten Gründen conservativ gesinnten Männern gibt es aber auch noch viele Leute, welche Alles erhalten wissen wollen, was alt ist oder gar nur alt zu sein scheint, aus keinem anderen Grunde als eben seines Alterthums wegen. Sie wissen keine Kritik zu üben, wissen das Gute von dem weniger Guten oder Werthlosen nicht zu unterscheiden, und hangen an dem Alten oft nur aus Gewohnheit. So anerkennungswerth die Bestrebungen dieser Leute, ihr Sammeleifer und ihr Erhaltungstrieb auch sind in einzelnen Fällen, indem sie den Gelehrten manchen wichtigen Dienst geleistet haben, so richten diese Alterthumsfreunde doch oft grossen Schaden an, indem sie durch ihre Unwissenheit und ihre oft bloss persönlichen Liebhabereien in den Augen der gegnerischen Partei sich lächerlich machen und durch ihre Hartnäckigkeit, wodurch sie, wenn einflussreich, vielleicht in einem einzelnen Falle ein Monument für kurze Zeit noch zu halten vermögen, die andere Partei nur zu desto energischerem Vorgehen antreiben. Diese echt Conservativen, welche in allen Alterthumsvereinen die überwiegende Zahl bilden und in Schriften dieser Vereine oft in ungebührlicher Weise sich breit machen, haben die wahren Kenner der Geschichte und Archäologie, also die Männer der Wissenschaft, in üblen Ruf gebracht, ihnen das Vertrauen des grossen Publicums, welches ja meist das Gute und Echte von dem Schlechten nicht zu unterscheiden vermag, entzogen.

Diesen Kennern und Freunden der Alterthümer gegenüber stehen, in bedeutend überlegener Anzahl, die meist jüngeren Männer des modernen Fortschritts, meistens Geschäftsleute, deren Schule das praktische Leben war, die vorzugsweise nach Gelderwerb streben und der Kunst und Wissenschaft fern stehen. Da sie aber die zahlreichen Vortheile der Neuzeit haben benutzen können, so sind sie oft sehr kenntnissreich. Jung, kräftig, leicht beweglich, für alles Neue empfänglich, stets bereit, von Jedem Vortheil und Nutzen zu ziehen, den Männern der Wissenschaft, wie gesagt, an Zahl überlegen, verstehen sie, schnell die öffentliche Meinung für sich zu gewinnen und sich dadurch zu der herrschenden Partei zu machen. Sie sind jeder Zeit bereit, Alles zu beseitigen, was ihnen irgendwie, wenn auch nur augenblicklich, hinderlich ist. Aber sie bedenken dabei nicht, dass die Eile des Fortschritts keine Ruhe zur näheren und eingehenden Betrachtung und richtigen Werthschätzung des Ueberlieferten gestattet. Ueberdiess fehlen ihnen oft auch die nöthigen Kenntnisse zu dieser Würdigung. — Die Intelligenteren und wissenschaftlich Gebildeteren auch dieser Partei dagegen werden stets Interesse für die Geschichte und ihre Denkmale haben und in Betreff der Erhaltung derselben sich mehr den Ansichten der zuerstgenannten Partei anschliessen. — Neben diesen gebildeten, tonangebenden, um das Gemeinwesen oft höchst verdienten Männern von Talent und Wissen gibt

es aber auch eine viel grössere Anzahl unwissender, aber von sich sehr eingebildeter Leute, welche dem allgemeinen Feldgeschrei folgen, ohne den Sinn desselben zu kennen, und, zumal wenn sie selbständig handeln, unendlich viel verderben. Diese wollen Alles zerstören, was überliefert ist, und aus keinem anderen Grunde, als weil es alt ist.

Bei genauer Betrachtung ergibt sich also, dass beide Parteien eigentlich nur in ihren unteren Ausläufern, wozu freilich der bei Weitem grösste Theil ihrer Genossen gehört, sich entgegenstehen und dass die Führer derselben, Männer von umfassenderem Wissen und tieferer Bildung, wie sonst, so auch in ihren Ansichten über die Erhaltung der historischen Denkmale sich ziemlich nahe stehen. Und in der That hat sich gezeigt, dass, wie gerade mehrere der eifrigsten Vorkämpfer für den Fortschritt auf politischem und socialem Gebiet das höchste Interesse für die historischen Denkmale unserer Vorzeit hegen und auf Erhaltung derselben lebhaft bedacht sind, so andererseits auch intelligente Geschichtsforscher und Archäologen den Fortschritt auf jedem Gebiete freudig begrüssen und zur Förderung desselben auch dann die helfende Hand bieten, wenn sie unter Umständen ein wichtiges historisches Denkmal opfern sollten. — Wollen die Parteien den Kampf um Erhaltung oder Zerstörung alter Baudenkmale, der in mehreren Städten in heftigster Weise entbrannt ist, fortsetzen, so verlieren beide Theile, denn es wird während des Streites einerseits stets das eine oder das andere Denkmal zu Grunde gehen, andererseits der Fortschritt im praktischen Leben in empfindlicher Weise behindert werden.

Kann dagegen der Kampf vermieden, der Zwist durch Vermittlung beigelegt werden, so werden beide Theile nur gewinnen. Eine Einigung beider Parteien ist aber durchaus nicht unmöglich. — Es kommt nur darauf an, dass Einer auf den Anderen Rücksicht nimmt, dass Jeder bereit ist, eine Kleinigkeit zu Gunsten des Anderen zu opfern. Dazu wird aber jeder Archäolog bereit sein, der die Bedürfnisse des Lebens und Verkehres unserer Tage näher ins Auge fasst, jeder Liberale, der die Geschichte studirt hat.

Dass Chroniken, Urkunden, Briefe, Bücher, Kupferstiche, Zeichnungen etc. ein sehr wesentliches Hülfsmittel für die Geschichtsforschung sind, und dass das eingehendere Studium dieser Documente während der letzten Decennien uns einen sehr viel klareren Einblick in die Verhältnisse unserer Vergangenheit verschafft hat, ist allgemein anerkannt. Daher sorgt man fast überall in anerkennender und dankenswerther Weise für Erhaltung alter Schriftstücke, für Ordnung der Archive und Bibliotheken. Muthwillige Zerstörungen derselben bezeichnet man mit Recht als einen Act der Barbarei und des Vandalismus.

Aber Denkmale aus Stein, Bronce, Eisen, Thon, Holz etc. sind ebenfalls Urkunden zur Geschichte eines Volks und zwar gehören sie gerade zu den allerwichtigsten derselben, denn die Kunstdenkmale gewähren uns den treuesten Spiegel von dem Stande der Cultur eines Volkes. „Die Baudenkmale", sagt ein geistreicher Forscher, „sind treue, unverfälschte Zeugnisse für das geistige wie materielle Leben eines Zeitalters!" Sie sind die ehernen Buchstaben der Geschichte, mit denen dieselbe sich in den Herzen des Volkes von Nachkommen zu Nachkommen einprägt. Und in der That sprechen Bauwerke in den meisten Fällen viel deutlicher, als alle schriftlichen Urkunden, stehen an Glaubwürdigkeit hoch über denselben und sind in trefflichster Weise geeignet, die schriftliche Ueberlieferung zu ergänzen [1]) und zu berichtigen [2]). Und nicht allein ganze wohlerhaltene Bauwerke, sondern auch Fragmente [3]) davon, einzelne figurirte oder profilirte Steine, selbst das rohe Material derselben sind in einigen Fällen schon hinreichend, helles Licht über gewisse Verhältnisse zu verbreiten. Freilich sprechen die Denkmale aus Stein eine andere Sprache, als Urkunden auf Pergament und Bücher, und die Sprache derselben ist viel schwerer zu erlernen, als die der letzteren. Aber es gibt Männer unter uns, die sie zu lesen verstehen, und die Zahl derselben mehrt sich — Dank dem modernen Fortschritt — von Tage zu Tage.

Ausser diesem historischen, besonders kunsthistorischen Werth — die Kunstgeschichte ist bekanntlich eines der allerwichtigsten Capitel der allgemeinen Culturgeschichte — besitzen die älteren Bauwerke in den meisten Fällen auch noch einen nicht unbedeutenden Kunstwerth, sind als solche geeignet, uns in hohem Grade zu erfreuen und zu erheben. Freilich ist nicht jeder Mensch für Eindrücke der Kunst und besonders

1) Als ein Beispiel s. meinen Aufsatz über Stuhm in Erbkams Zeitschrift f. Bauwesen, 1869.

2) Ein Beispiel führt F. v. Quast in den Preuss. Provincialblättern 1851, Bd. IX., S. 73, an.

3) Daher sollte man auch Bruchstücke alter Bauten sammeln und in Museen in belehrender Folge zusammenstellen. So weit bekannt, ist das Germanische Museum zu Nürnberg die einzige Stelle, welche mit ausgesprochener Tendenz in diesem Sinne sammelt. Man vergleiche den „Katalog der im Germanischen Museum befindlichen Bautheile und Baumaterialien" (Nürnberg, 1869).

der Architektur empfänglich. Er muss dafür erst vorgebildet werden. Es gehört zum Verständniss und zur richtigen Werthschätzung jedes Kunstwerks, und besonders des älteren, das vom Standpunct jener Zeit, in welcher es entstanden, beurtheilt werden muss, eine gewisse Summe von Kenntnissen mannigfaltiger Art, welche zu erwerben nicht Jeder geneigt oder in der Lage war. Daher darf nicht Jeder glauben, dass, weil er „dem Dinge keinen Geschmack abgewinnen" könne, dasselbe überhaupt nichts werth sei. Mit dem Wissen und Verstehen des Beschauers steigt sein Interesse an den Dingen. Man missachtet meist, was man nicht kennt, nicht versteht.

Und selbst wenn der architektonische oder historische Werth des betreffenden Gebäudes nicht gross ist, ist es mitunter von sehr malerischer Wirkung und desshalb der Erhaltung würdig. Zu dieser Erkenntniss gehört eine noch höhere Stufe der künstlerischen Ausbildung [1]), obgleich das Interesse an Ruinen sehr weit verbreitet und in manchen Fällen so gross ist, dass man in Parks künstliche Ruinen angelegt hat.

Dass Kunstwerke im Allgemeinen von höchster Wichtigkeit für die Bildung des Volkes sind, ist allgemein anerkannt. Um wie viel höher stehen nun aber die historischen Kunstwerke, welche Urkunden zur Culturgeschichte und Kunstwerke zu gleicher Zeit sind! — Für jeden sinnigen und gefühlvollen Menschen knüpfen sich Erinnerungen an dieselben, und der tiefer Eingeweihte wird daraus Lehren für die Gegenwart und Zukunft ziehen. — Die historischen Baudenkmale tragen wesentlich dazu bei, den Sinn für die Geschichte des Vaterlandes zu erwecken und zu heben und den Fortschritt in der Baukunst zu fördern, sind also eines der wichtigsten Mittel für die sittliche Bildung des Volkes. Endlich haben die alten Bauwerke in den meisten Fällen auch noch einen praktischen und einen nicht unbedeutenden pecuniären Werth; denn sie sind, wenn die Bedürfnisse, für welche sie erbaut wurden (Burgen, Klöster, fürstliche Residenzen) auch nicht mehr obwalten, für Zwecke unserer Zeit sehr wohl verwendbar. Freilich kann zuweilen nur ein der Erhaltung des Bauwerks günstiger Wille diesen Zweck ausfindig machen, während der den alten Bauten feindliche Sinn dasselbe in jeder Beziehung unbrauchbar findet. Stets aber gehört pietätvoller Sinn dazu, das alte Gebäude für die modernen Bedürfnisse einzurichten. — Der pecuniäre Gewinn ist beim Abbruch alter Bauten meist überaus gering, die Kosten für Errichtung eines neuen Gebäudes dagegen sind stets sehr bedeutend. Schon oft ist es vorgekommen, dass eine jüngere Generation sorgfältig wieder aufgebaut hat, was eine ältere, als unnütz, ohne Grund zerstört hatte.

(Schluss folgt.)

1) Verkleinerte Spiegelbilder der Natur in photographischen Aufnahmen sind in trefflichster Weise geeignet, auch dem weniger Empfänglichen die Sache klar zu machen, denn diese Bilder fassen die Natur in einen kleinen Raum zusammen und machen das Ganze dadurch übersichtlicher.

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Xanten. Das grosse Portalfenster im hiesigen Dome ist eingesetzt, die Gerüste sind abgebrochen und das wahrhaft königliche Geschenk unseres Kaisers bietet sich in seiner vollen Grösse unbehindert dem Zuschauer dar. Im Mittelschiff des Domes, eingerahmt von den Thurmpfeilern, bildet das Fenster einen Abschluss desselben nach der Westseite hin. Ungefähr 30 Fuss über der Sohle der Kirche erhebt es sich in einer Breite von 28 Fuss bis zur vollen Höhe des Mittelschiffes und hat es, incl. der Krönung im Spitzbogen, eine Höhe von 56 Fuss. Sieben architektonische, zwar einfache, aber doch sehr zierlich gearbeitete Säulen trennen, ohne die Symmetrie zu stören, den Hauptraum des Fensters in acht Felder, während der durch eine Krönung von Blätterverzierungen geschmückte gothische Spitzbogen achtzehn kleinere Fensteröffnungen bildet. Die ganze Glasfläche des Fensters beträgt mehr wie 800 Quadratfuss. In den acht Feldern des Hauptraumes präsentiren sich auf einem Podium die vier grossen Propheten Jesaias, Jeremias, Ezechiel und Daniel und die vier Evangelisten Matthäus, Marcus, Lucas und Johannes; erstere sind durch ihre Namen, letztere durch die ihnen beigelegten Symbole kenntlich. Ueber jeder der Hauptfiguren ist ein Baldachin und über jedem der Baldachine stehen zierliche, in Mosaik ausgeführte Fenster. Die Krönung ist durch einfaches Blätterwerk auf blauem Grunde ausgefüllt. Was zuerst beim Anblicke des Fensters wohlthuend berührt, ist, dass man schon mit einem einzigen Blicke das Ganze erfasst. Man fühlt und versteht ohne Commentar, dass in den acht lebensvoll hervortretenden Figuren der Schwerpunct der Darstellung liegt, und man braucht sich die Figuren aus den verschiedenen Farben nicht erst zusammen zu suchen, weil sie eben schon da sind, scharf begränzt und ausgeprägt, wie das Leben selbst. Dieser Gedanke drängt sich daher auch Jedem auf, der vom Hochaltare aus das Fenster betrachtet; denn selbst aus dieser bedeutenden Entfernung büssen die Figuren nicht nur nichts an Frische und lebendiger Schönheit ein, sondern sie treten vielmehr erst recht aus dem decorativ sie umgebenden Schmuck der anderen Malereien hervor. Von demselben Standpuncte am Hochaltare aus erscheinen auch die Farbenübergänge des Fensters in feinster Nuancirung, und ist es der aufmerksamsten Beachtung werth, wie der Künstler aus dem kräftigen Hochgelb des Podiums allmählich zum Violett und von diesem zum tiefsten Blau übergeht, namentlich wenn man vorher ganz aus der Nähe beobachtet hat, wie unendlich mannigfaltig in

Farbe und Zeichnung die decorative Ausschmückung des Fensters ist. Dass die hiesige Domkirche durch das grosse Portalfenster um einen bedeutenden Kunstschatz bereichert und einen grossen Schritt ihrer Vollendung näher getreten ist, darüber ist wohl nur Eine Stimme, und unwillkürlich richten sich die Blicke aller dankbaren Mitbürger auf die Männer, die mit kühnem Muthe das schwere Werk der Restauration des Domes angefangen und es mit beharrlichem, rastlosem Fleisse weiter geführt haben.

Marienburg. Mosaikstandbild zu Marienburg in Preussen. In der äusseren Mauernische des polygonen Ostabschlusses der Marienkirche des Ordenshauses von Marienburg steht, 25 Fuss hoch, eine Statue der h. Jungfrau mit ihrem Kinde, der Schutzheiligen des deutschen Ordens. Sie wurde unter dem Hochmeister Dietrich von Altenburg (1335—1341) zunächst in bemaltem Stuck ausgeführt. Zum Schutz vor den Einflüssen der Witterung liess der Hochmeister Winrich von Kniprode das Bild durch italienische Künstler mit Mosaik aus farbigen Glaspasten überziehen. Die Statue ist nicht ganz vollrund, sondern nach hinten mit der Mauer der sich nach vorn erweiternden Nische verbunden. Das Gewand der Madonna ist golden, der faltenreiche rothe Mantel blau gefüttert und mit einem Muster von goldenen Vögeln übersät. Um das Haupt ist ein weisser Schleier gewunden, die Krone mit grossen Glasstücken wie mit Edelsteinen geschmückt. Das 7 Fuss hohe, gleichfalls gekrönte Christuskind trägt ein rothes, mit goldenen Blumen geziertes Kleid und hält mit der Linken die Weltkugel. Die Nische ist ebenfalls mit Mosaik überzogen, im Hintergrunde golden, seitwärts blau mit goldenen Sternen. Die Pasten gleichen durchaus denjenigen in den Tribunen der italienischen Basiliken des Mittelalters. Im Laufe der Zeit, besonders unter der Herrschaft der Polen, wurde das in seiner Art einzige Kunstwerk vernachlässigt und sogar verstümmelt. Ober-Präsident v. Schön in Königsberg, durch dessen unermüdliche Sorge sich die Marienburg aus ihrem Verfall nach und nach erhob, liess durch den preussischen Gesandten Niebuhr in Rom 6500 Stück Pasten von dort kommen und nach deren Muster weitere 9200 Stück in der Glashütte zu Zechlin bei Rheinsberg fertigen und 1823 durch Alexander Gregori, einen Arbeiter aus der päpstlichen Mosaikfabrik, das kolossale Marienbild wiederherstellen. Doch hatte diese Restauration sich nicht bewährt. Das Bindemittel war nicht haltbar. Einzelne Glaspasten fielen aus und so entstanden an dem Bilde unangenehme Flecken. Man wurde aber 1867 durch die pariser Weltausstellung auf die von Dr. Salviati, Advocaten von Verona, neuerweckte venetianische Mosaikfabrication hingeleitet. Salviati reiste durch Vermittelung des Geheimen Ober-Bauraths Salzenberg zu Berlin 1868 nach Marienburg und übernahm um 1100 Thlr. die Restauration der Statue. Derselbe sendete 1869 einen seiner besten Arbeiter, Angelo Gagliardotti, welcher früher an dem Mausoleum des Prinzgemahls Albert von England in Windsor und an St. Paul zu London gearbeitet hatte. Dieser begann seine Arbeit in der Mitte Juli 1869 und vollendete sie im Sommer 1870. Bei dem Geschäfte der Restauration fand sich erst, dass noch viel Mehreres schadhaft sei, und es wurde desshalb dem Dr. Salviati ein weiterer Betrag von 300 Thlrn. bewilligt. Das Material in runden Kuchen und quadratischen Platten von 3—5 Zoll Durchmesser kam aus Venedig. Jetzt schaut die grossartige berühmte Statue wieder in alter Pracht und Herrlichkeit über die weiten gesegneten Fluren des Marienburger Werders. — Gagliardotti hat inzwischen auch ein grosses Madonnenbild am erfurter Dom ausgeführt.

Mainz. Die 21. General-Versammlung der katholischen Vereine Deutschlands hat in ihrer 4. geschlossenen Sitzung auf Antrag des Ausschusses für christliche Kunst folgenden Beschluss gefasst:

„Die General-Versammlung richtet die öffentliche Bitte an die Männer der archäologischen Wissenschaft und Kunst, ihre Forschungen dem bis jetzt vernachlässigten Studium der monumentalen Malerei, ihrer Geschichte und ihrer Gesetze zuzuwenden und die Resultate zum gemeinsamen Nutzen baldmöglichst zu veröffentlichen; sie richtet ferner besonders an den Clerus das dringende Ansinnen, bei Restaurationen und Neubauten von Kirchen der monumentalen Malerei die ihr gebührende Stellung wieder zu sichern."

München. Ein hiesiges Institut geniesst noch meistenorts den Ruf und die Achtung einer Kunstanstalt, während es in Wahrheit einer Fabrik gleichzustellen ist. Von einem sehr löblichen Gedanken des verstorbenen Professors Schottbauer ausgegangen, armen Kirchen einen würdigen Schmuck gegen ungewöhnlich bescheidenen Preis zu verschaffen, zugleich mittellosen Kunstjüngern Gelegenheit zu praktischer Uebung und Verdienst zu bieten, erkennt diese Kunstanstalt schon lange ihren Zweck darin, Kunst und Künstler als Capitalien auszunutzen, um für das hohe Directorium ansehnliche Gewinne zu erwerben. Kaufmännisch ist das Ganze organisirt, Handelsverbindungen werden durch Prospecte und Agenten unterhalten und immer weiter ausgedehnt; der Name der Künstler bleibt unterdrückt und ungenannt, während das Silberglöcklein „Knabl" lockend einladen muss, als ob Alles nur der grosse Plastiker des passauer Schnitzwerkes ausführen würde. Vor nicht langer Zeit feierte die Anstalt ein 10,000-Kistenfest, weil angeblich in der Zeit ihres Bestehens 10,000 Kisten Kunstwaaren von ihr aus in die Welt geschickt wurden; das klingt doch gerade als wenn Borsig oder Sigl ihren Maschinenarbeitern bei der tausendsten Locomotive ein Fest geben. Nur kunstrohen Menschen kann eine solche Feier imponiren, das ästhetische und noch mehr das religiöse Gefühl wird durch solche Profanirung des Idealen tief entrüstet. Was ich heute zu berichten habe, ist ein neues Statut für Angehörige dieser Kunstanstalt welches für Bildhauer, Maler, Formatoren etc. die Arbeitszeit von 7—12 und Nachmittags wieder auf bestimmte Stunden festsetzt, so unverrückbar, dass, wer in einer Stunde nicht anwesend einen Groschen Strafe zu zahlen hat, bei öfteren Rückfällen der Pension — die Mitglieder nach zwanzig Jahren erhalten sollen — verlustig geht oder gar ausgeschlossen wird. Ohne diesen Revers wird Niemand aufgenommen und die sich zu unterzeichnen weigern, entlassen. Unglückliche junge Kunstgenossen, nach dem Idealen strebsame artistische Talente, wie erbärmlich treibt man an euch mit dem Heiligsten Hohn! Nicht genug, eine elende Bezahlung, welche zur Massenproduction führen muss und noch Jeden dazu mit den Jahren geführt hat, auch einen Fabrikszwang legt euch die ehrenwerthe Direction auf, damit ihr ja kein Groschen entgehe, unbekümmert, ob es

geistige Arbeit mit der technischen sein soll, oder ein mechanisches, gedankenloses Einerlei, ein stumpfsinniges Hinmeisseln und Pinseln, wo die Seele anderswo ist, als am verleideten Kunstgegenstand. Die Gross-Industriellen haben die Mittelclasse der Handwerker und kleinen Kaufleute so gut als ruinirt, diese Heiligen-Fabricanten untergraben nicht nur durch ihr Aufsaugen der meisten Bestellungen die Selbständigkeit der Künstler, die mit Fabrikspreisen — die es aber oft gar nicht einmal sind — nicht concurriren können, sondern entwürdigen das Heilige, dem sie in Kunstformen Ausdruck geben sollen. Es gibt nur Eine Rettung: alle, die Kunstwerke bestellen, mögen ihren vaterländischen Künstlern und Kunstjüngern direct die Aufträge geben und aufhören, eine Fabrik zu unterstützen, welche mit Heiligen-Figuren und Altarschmuck handelt, wie andere mit Rindshäuten und Tüchern, d. h. wegen des Profits. Die Aeusserung eines Vorstandes dieser ehrenwerthen Anstalt, er wolle es dahin bringen, dass alle christlichen Bildhauer (Münchens) noch zu ihm kommen müssen, Arbeit suchen, zeigt so recht die verwerfliche Tendenz, alle religiöse Kunst zu einer Fabriksache zu machen, in der nicht nach der Selbständigkeit des Individuums gefragt wird, während gerade die immer neuen Aeusserungen eigenartigen individuellen Schaffens das Charakteristische und Werthvolle an Kunstproducten sind. Doch diese Anstalt liebt es ausserordentlich, Heilige in s. g. Steinmasse zu giessen, d. h. religiöse Töpferwaaren zu erzeugen. Die saubere Wirthschaft und Behandlungsweise der Vorstehung gegen ihre Arbeiter blosszulegen, wäre ein recht dankenswerthes, belebendes Thema, doch will ich die Sammlung einer Menge Notizen, die aus erster Quelle herrühren, bei anderer Gelegenheit verwerthen.

Nürnberg. Unsere Mittheilung vom verflossenen Monate, schreibt die Chronik des Germanischen Museums vom 15. August, dass uns von Seiten des Deutschen Reiches die jährliche Summe von 8000 Thlrn. in Aussicht gestellt sei, hat gewiss alle Freunde unserer nationalen Anstalt hoch erfreut. Es liegt darin ein neuer Sporn, an der Vervollkommnung der Anstalt unablässig zu arbeiten, für die Verwaltung des Museums aber insbesondere ein Antrieb, durch unablässige Thätigkeit dahin zu wirken, dass die Mittel der Anstalt, dass ihre Einnahmen, je mehr und mehr in das rechte Verhältniss zu ihrer grossen Aufgabe gestellt werden, so dass sie im Stande sei, diese in würdiger Weise recht bald zu lösen.

Durch einen neuerlichen Erlass des Herrn Reichskanzlers ist uns hierin eine Förderung geworden, die nicht hoch genug angeschlagen werden kann, indem sich nämlich das auswärtige Amt des Deutschen Reiches bereit erklärt hat, die Bestellung von Pflegschaften unter den Deutschen des Auslandes durch eine Vorlage an die Herren Gesandten und Consuln zu vermitteln.

Der königl. preussische Herr Minister für geistliche, Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten hat die Gewogenheit gehabt, der Anstalt 600 Thlr., die uns seiner Zeit, wenn die Selbständigkeit des Königsreiches Hannover erhalten geblieben wäre, von der Regierung dieses Landes als Jahresbeiträge für 1868 und 1869 zugeflossen wären, für die aber durch die neuen Verhältnisse die Möglichkeit einer Gewährung weggefallen war, aus den Fonds seines Ministeriums nachträglich noch anzuweisen, damit unserer Anstalt durch die in Hannover eingetretenen Verhältnisse kein Nachtheil erwachse. Mit dem Jahre 1870 wäre jener Beitrag ohnehin durch die Gesammtgewährung des norddeutschen Bundes in Wegfall gekommen. Wir können nicht umhin, Sr. Excellenz für diese liebevolle Sorgfalt um unsere Anstalt speciellen Dank auszusprechen.

Auch der Herr Kriegs-Minister von Baiern, dessen freundlichem Wohlwollen wir schon so manche Förderung verdanken, hat uns einen neuen Beweis seines Wohlwollens gegeben, indem er dem Museum eine Reihe Beutestücke aus dem jüngsten Kriege zur Verfügung gestellt und uns darauf aufmerksam gemacht hat, dass wohl auch von anderer Seite uns solche überlassen worden könnten, so dass wir die Zahl der Erinnerungen an die grosse Zeit der Jahre 1870 und 71 um ein Namhaftes vermehren und zugleich für unsere Waffensammlung interessante Ergänzungen zu den alten Waffen durch diese neuesten erhalten. Wenn diese Gegenstände eingetroffen, werden wir Gelegenheit haben, darauf zurückzukommen, und bemerken jetzt nur, um vom Umfange dieser Schenkung Kenntniss zu geben, dass eine Mitrailleuse und fünf andere Geschütze nebst Munition und vollständiger Ausrüstung sich darunter befinden.

Eben so hat der Herr Kriegs-Minister Freiherr v. Prankh die Widmung des vom Museum herausgegebenen Werkes über die Geschichte der Feuerwaffen angenommen, dessen Publication der Verwaltungs-Ausschuss bei der vorjährigen Sitzung beschlossen und von dem der erste Theil, aus 50 Tafeln mit entsprechendem Texte bestehend, demnächst der Oeffentlichkeit wird übergeben werden.

Wien. Herr Ober-Baurath Fr. Schmidt beweist seine Meisterschaft in dem nach seinem Entwurf und unter seiner Leitung in Ausführung begriffenen Bau der neuen Pfarrkirche in Fünfhaus, ein Project, das er in technischer wie architektonischer Beziehung für eine der schwierigsten Aufgaben erklärt, die ihm jemals vorgelegen haben. An dieser Stelle soll nur eine kurze Beschreibung des Baues gegeben werden, in welchem bekanntlich der kühne Versuch eines gothischen Kuppelbaues — St. Karl in Prag kann zwar als gothischer Centralbau, nicht aber als eigentliche Kuppelkirche betrachtet werden — zum ersten Male zur Ausführung gebracht ist.

Die durch die trapezförmige Form der Baustelle veranlasste Grundrissdisposition geht von einem achteckigen Centralraume von 57′ (18ᵐ) l. D. aus, der nach allen Seiten mit Bogenstellungen von 17′ (5,4ᵐ) l. W. sich öffnet. Jeder Pfeiler ist durch 2 Bogen, deren Richtung zu den Achteckseiten senkrecht steht, verstrebt, und mag sogleich bemerkt werden, dass über diesen Strebebogen Strebemauern errichtet sind, welche über den Dachflächen des Umgangs sichtbar hervortreten, nach aussen durch kleine Fialenpfeiler abgeschlossen, nach innen an die acht grösseren Fialenpfeiler, welche die Hauptecken des Kuppelbaues bezeichnen, sich anschmiegend. Die Breite des um den Mittelraum geführten, mit oblongen Kreuzgewölben resp. Dreieckzwickeln überwölbten Umgangs beträgt 15′ (4,7ᵐ), jedoch ist derselbe in den Oblongen durch 6′ (1,90ᵐ) breite Nischen, in denen zum Theil Nebenaltäre sich befinden, erweitert, während in den Diagonalen der Kuppelpfeiler an jene Dreiecke kleine capellenartige Ausbauten angeschlossen sind, welche theils als Vorhallen für die Nebeneingänge, theils gleichfalls zur Aufnahme von Altären dienen. In der Hauptlängenachse des Gebäudes ist dem betreffenden Oblong der Vorderseite ein zweites von gleicher Dimension vorgelegt, welches gleichsam ein kurzes Längenschiff repräsentirt und die Orgelbühne enthält,

während an der Hinterseite der aus 6 Seiten eines Achtecks construirte Chor mit 4 weiteren Nebencapellen (Sacristei und Taufcapelle) sich anfügt. Der Aufbau dieses Umgangs, dessen Dachsaum 45' (14m) Höhe erreicht, ist derartig gegliedert, dass die mit steilen Spitzdächern versehenen Capellen nur bis zu einer Gesimshöhe von 20' (6,3m) emporgeführt sind. Die 6 in den Seitenfaçaden zur Geltung kommenden oblongen, durch breite viertheilige Fenster erleuchteten Seitenschiffe haben Walmdächer, der Chor ein dominirendes Zeltdach, die Hauptfront einen reichen Portalbau erhalten.

Was nun die Construction und den Aufbau des centralen Mittelraums betrifft, so ist derselbe in einer aus dem Constructionsprincip der Renaissance entwickelten Weise mit einem achtseitigen Klostergewölbe überspannt, in welches die Fenster des Tambours einschneiden; da jede Achteckseite eine Gruppe von 2 Fenstern mit einem Mittelpfeiler enthält, so ist dem entsprechend jedes der Hauptgewölbefelder in 3, jedoch nur als flache Excavationen sich geltend machende Theile zerlegt. In der Façade ist über dem Tambour noch ein als Vierundzwanzigeck gestalteter und als Gallerie ausgebildeter Aufbau aufgesetzt worden, dessen Gesimsabschlag sich bis zu 110' (34,76m) Höhe erhebt. Darüber steigt die am Fuss von einem Kranze von Dachluken und den Pyramiden der Filialenpfeiler umsäumte Schutzkuppel, die in der sphärischen Form der Renaissance gezeichnet und aus eisernen Rippen mit Schieferdeckung construirt ist, bis zu einer Höhe von 157' (49,6m) empor. Den Schluss bildet die auf der inneren Kuppel aufsitzende steinerne Laterne, die als achtseitiges gothisches Thürmchen ausgebildet ist und bis zur Spitze des Kreuzes die Höhe von 218' (98,9m) erreicht.

Zur Aufnahme des Geläutes und zum Schmuck der Vorderfaçade sind gleichzeitig zwei Thürme errichtet, deren Disposition aus den eigenthümlichen Verhältnissen abgeleitet und höchst originell ist; dieselben schliessen sich nämlich den in der Vorderfront liegenden beiden Capellen derartig an, dass ihre Stellung zur Vorderfront nicht, wie üblich, rechtwinklig, sondern diagonal ist. Hiedurch ist für den Frontbau eine Breite gewonnen, welche ihm ein gewisses selbständiges Gewicht gibt, ohne dass jedoch der Eindruck der zwischen den Thürmen noch zur vollen Erscheinung kommenden Kuppel dadurch beeinträchtigt würde; der bedeutende Abstand zwischen der geometrischen und perspectivischen Ansicht eines mit Thürmen combinirten Kuppelbaues ist gleichfalls vermieden. Die im unteren Geschoss viereckigen, in ein Achteck von 18' (5,7m) Durchmesser übergeführten Thürme haben massive Steinspitzen erhalten und sind bis zur Spitze der Kreuzblumen 166' (52m) hoch. Auf 90' (28,4m) Höhe sind dieselben mit ausgekragten Galerien umgeben, von denen aus je eine kühngespannte Brücke zur Kuppel führt, deren Besteigbarkeit hierdurch auf leichte Weise gesichert ist. — Der Bau, dessen Vollendung bei langsamem Betriebe im Laufe von 2 Jahren erwartet wird, zeigt im Aeusseren eine Combination von Sandstein und rothem Ziegelmaterial in der üblichen Anwendung zu gegliederten Theilen und glatten Flächen; das Innere ist mit seinen verhältnissmässig bedeutenden Flächen für eine reiche Ausschmückung durch Malerei bestimmt.

Bemerkung.

Alle auf das Organ bezüglichen Briefe und Sendungen möge man an den Redacteur und Herausgeber des Organs, Herrn Dr. van Endert, Köln (Apostelnkloster 25), adressiren.

(Hierbei eine artistische Beilage.)

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst.
herausgegeben und redigirt von
F. van Endert in Cöln.
Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 20. — Köln, 15. October 1871. — XXI. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Die Apostel in der bildenden Kunst.

Von B. Eckl in München.

III.

Der h. Jakobus d. Gr.

(Schluss.)

Fortschritt der Wallfahrt im XIII. und XIV. Jahrhundert.

(XIII. Jahrhundert.)

Zu dieser Zeit waren die Wallfahrten noch immer das Bedürfniss der Gesellschaft. Jerusalem, Rom, Compostella, Tours waren in den Augen der Gläubigen geheiligte Städte. Um nicht von unserem Gegenstande abzuschweifen, werden wir uns damit begnügen, die Thatsachen, Privilegien oder Einrichtungen zu erzählen, welche die Popularität der Wallfahrt von Compostella im XIII. Jahrhunderte beweisen.

Ein Brief des Papstes Innocenz III., datirt von Viterbo im Jahre 1207, lässt einen bedeutenden Zusammenfluss von Pilgern vermuthen, da derselbe die Missbräuche tadelt, deren Schauplatz die Basilika von Compostella selber war.

Der grösste Heilige und der grösste König des XIII. Jahrhunderts, der h. Ludwig, bekannte eine sehr hervorragende Andacht zu dem h. Jakobus. „In dem Augenblicke seines Todes", sagt Joinville, „bemühte er sich, die männlichen und weiblichen Heiligen des Paradieses um Hülfe und Beistand in seinen Todesnöthen anzurufen; und insbesondere rief er den h. Jakobus an, indem er sein Gebet: „*esto Domine etc.*" hersagte."

Bis zu dieser Zeit war England der Begeisterung des europäischen Continentes für das Grab des h. Jakobus fremd geblieben; wenigstens hat die Geschichte die Namen seiner Jakobspilger der Nachwelt nicht überliefert. Nun haben wir aber auch ein unzweideutiges Zeugniss der Volksthümlichkeit der Verehrung des Apostels auf dieser Insel. Eduard I., König von England, hatte Eleonora, die Schwester Alphons' X., Königs von Leon und Castilien, geheirathet, und es ist zu vermuthen, dass die junge Königin, treu dem Cultus ihrer Eltern, die Andacht zum h. Jakobus in dem Lande, in welches sie kam, zu Ehren brachte und ihrem Gemahl Sinn für dieselbe einflösste. Eduard I., ein tapferer und grossherziger Fürst, welchem man die Geschichte des die „Mauren vertilgenden" Apostels hatte erzählen müssen, pflegte gewöhnlich beim Arme des h. Jakobus zu schwören.

Auch die Könige Ferdinand III. und Ferdinand VI. besuchten das Grab des h. Apostels.

Zu derselben Zeit kamen auch der Erzbischof von Niniveh und mehrere Bischöfe Kleinarmeniens nach Compostella. Diese Kirchenfürsten brachten, sagt Chalmel, die Fabel vom „Ewigen Juden" nach Frankreich, welcher bei den Landbewohnern noch heutzutage eine wirkliche Person ist.

Der h. Franz von Assisi besuchte ebenfalls mit mehreren Gefährten das Grab des h. Jakobus.

(XIV. Jahrhundert.)

Die Wallfahrt nach Compostella erreichte im Laufe dieses Jahrhunderts den Höhepunct ihres Ruhmes.

Ausser fast unzähligen Kirchenfürsten besuchten

auch mehrere Souveraine und Fürsten das Grab des Apostels, von welchen wir bloss die hervorragendsten anführen wollen.

Den ersten Platz nimmt eine fromme und bewunderungswürdige Königin, die h. Elisabeth von Portugal (8. Juli), ein.

Die h. Brigitta (8. October) kam mit ihrem Gemahl nach Compostella, ehe sie nach Jerusalem abreiste.

Als der Herzog von Lancaster im Jahre 1386 einen Feldzug nach Galicien machte, ergab sich ihm die Stadt Compostella ohne Kampf. Das Erste, sagt Froissard, was der Herzog, seine Gamahlin und alle seine Kinder thaten, war eine Wallfahrt zu Fuss nach der Kirche des h. Jakobus; sie beteten knieend vor dem heiligen Leibe des „Baron" St. Jakobus und opferten da grosse und schöne Geschenke. 1)

Im XV., XVI. und XVII. Jahrhunderte nahmen die Wallfahrten nach Compostella zusehens ab und im XVIII. hörten sie fast ganz auf. Im XIX. Jahrhundert nahmen sie wieder einiger Maassen zu, aber die vornehmen Pilger der früheren Jahrhunderte kamen nicht mehr zum Grabe des Apostels und desshalb hat die Wallfahrt auch an äusserem Glanze abgenommen; aber stets besuchen noch fromme Seelen den h. Ort und suchen Trost und Hülfe, welche sie sonst nirgends finden zu können glauben.

Verherrlichung des heiligen Jakobus durch die Kunst.

Die religiöse Ikonographie hat den h. Jakobus in den unterschiedlichen Phasen, seiner Berufung, seines Martyriums und seiner Erscheinungen als Apostel, Pilger, Krieger, Cavalier dargestellt. Seine Attribute sind vielfältig wie seine Geschichte. Schon die Abteikirche zu Grande-Sauve, welche im Jahre 1231 feierlich eingeweiht wurde, stellte durch eines ihrer grossen Medaillons den Cultus des an diesem Orte verehrten h. Apostels dar; er hat da ein Schwert, das Symbol seines Martyrtodes, in der Rechten. Im erhöhten Theile des Chors bewundert man eine Statue des h. Apostels, welche denselben als Pilger, in weissem Rocke und im Mantel, barfüssig, mit dem eisenbeschlagenen Pilgerstab in der Linken, einem Hut mit breiten Krempen und einem mit einer Muschel bedeckten Fischergarne darstellt.

Insbesondere ist aber dieser heilige Apostel der Lieblingsgegenstand der älteren französischen Glasmalerei. Zu Burgos zeigt ihn uns ein Fenster der Kathedrale (aus dem XV. Jahrhundert) als stolz und schrecklich auf dem Schlachtfelde von Clavigo. Ein anderes derartiges Fenster aus derselben Zeit sieht man noch heutzutage zu Antwerpen; es ist ein Geschenk des Jobst Drarck und der Barbara Calibrant. Ein Fenster aus dem XVI. Jahrhundert, welches man im Chor der Kirche der h. Waltrudis zu Mons bewundert, stellt auf der einen Seite Jakob von Croÿ, Bischof und Herzog von Cambrai, und auf der anderen seinen Schutz- und Namenspatron, St. Jakob, dar. Das Leben und die Wunder des h. Jakobus sind das Sujet merkwürdiger Glasfenster der Notre-Domkirche zu Chalons-sur-Marne. 1)

Vom zwölften Jahrhundert an war der h. Jakobus unter den Aposteln nur durch seinen Platz, den vierten in der Reihe und den ersten nach den hh. Petrus und Paulus unterschieden. Auf mehreren Bildern ist er mit einer gewissen Aehnlichkeit mit Christus abgebildet (denn er soll sein Verwandter gewesen sein); mit dem dünnen Barte und dem getheilten und auf beiden Seiten wallenden Haare. Aber seit dem dreizehnten Jahrhundert ward es Sitte, diesen Apostel als einen Wallfahrer nach Compostella darzustellen; er trägt den eigenthümlichen langen Stab, an welchem die Reisetasche und eine Wasserflasche hängt; den Rock mit langem Kragen; die Muschel an seiner Schulter oder auf seinem Hute. Wo der Hut, die Muschel und der lange Kragen weggelassen sind, bleibt der Stab, den er als der Erste unter den Aposteln trägt, welcher auszog, um seine evangelische Sendung zu erfüllen, sein beständiges Attribut, und kann er daran auf den Madonnabildern, und wenn er mit anderen Aposteln zusammen dargestellt ist, erkannt werden.

Die einzelnen Andachts-Bilder stellen ihn in zwei verschiedenen Eigenschaften dar, nämlich:

1. als Schutzheiligen Spaniens und Ueberwinder der Mauren. In seinem Pilgeranzuge, auf einem weissen Schlachtrosse und ein weisses Banner schwingend, mit weissem Haar und fliessendem Barte — zuweilen in vollständiger Eisenrüstung und mit Sporen wie ein Ritter, mit einem mit Federbusch geschmückten Helme — reitet er über die auf den Boden hingestreckten Ungläubigen hin; so vollständig war der demüthige und gottbegeisterte Apostel Christi in den Geist des

1) *Les chroniques de Sire Jean Froissard. Chez A. Desrez. 1807. Tom. II., pag. 494.*

1) Diese Fenster sind beschrieben worden von M. de Laqueville, in der Revue des Beaux-Arts.

religiösen Ritterthums der Zeit versenkt. Dies ist ein in den spanischen Schulen oft vorkommendes Sujet. Das Bild über dem Hochaltar zu Santiago wird, im Zwielichte gesehen, als wahrhaft grossartig geschildert.

2. St. Jakobus als Patron im gewöhnlichen Sinne. Das schönste Beispiel, das man in dieser Beziehung finden kann, findet man auf einem Gemälde in der florentiner Galerie, welches von Andrea del Sarto für die Brüderschaft des h. Jakobus gemalt wurde und als Fahne bei ihren Processionen dienen sollte. Die Madonna di San Sisto Raphael's wurde zu einem ähnlichen Zwecke gemalt, und derartige Bilder sind in Italien auch noch heutzutage bei religiösen Processionen im Gebrauche; aber man hat dort keine Raphael und Andrea del Sarto mehr, die sie malen könnten. In diesem Gemälde hat das Bild eine besondere Form; hoch und schmal, je nach dem besonderen Zwecke. Der h. Jakobus trägt eine grüne Tunica und einen reichen carmoisin-rothen Mantel, und da die Erziehung armer Waisenkinder einer der Zwecke der Brüderschaft war, so werden sie durch zwei Knaben zu seinen Füssen dargestellt. Andrea del Sarto's Bild hat von der Sonne und dem Wetter, welchen es Jahrhunderte lang bei den jährlichen Processionen ausgesetzt war, sehr gelitten; aber es ist sehr gut wieder hergestellt worden und wegen des lebhaften Colorites, der würdevollen Haltung und des wohlwollenden Ausdruckes bewunderungswürdig.

3. Der h. Jakobus in sitzender Stellung; er hält ein groses, in feinstes Pergament gebundenes Buch (das Evangeliumbuch) in seiner linken Hand und deutet mit der rechten gen Himmel. Dasselbe ist von Guercino und befindet sich in der Galerie des Grafen Harrach zu Wien, eines der schönsten Gemälde dieses Künstlers.

Auf einem Gemälde von Guido Reni, in der Gemäldegalerie zu Madrid, hat Jakob ein gelbes Oberkleid und ein grünes Unterkleid; seine Hände sind gefaltet, seine Augen zum Himmel emporgerichtet; ein Lichtstrahl umfliesst ihn.

Gemälde aus dem Leben des h. Jakobus, einzeln oder in einer Reihe, sind selten; aber unter denjenigen, welche auf uns gekommen, gibt es manche sehr schöne und interessante.

Allen diesen Erzeugnissen, welche die christliche Malerei zu Ehren des h. Jakobus hervorgebracht, ist auch noch ein Triptychon des Hochaltars des Doms zu Meissen beizufügen. Der h. Jakobus ist auf demselben die Hauptfigur dieser anonymen Arbeit des 15. Jahrhunderts.

In der neuesten Zeit hat H. Hess dem h. Jakobus auf dem Wandgemälde in der Allerheiligenkirche zu München einen wichtigen Platz gegeben.

Capelle S. Felice in Padua

(vermuthlich von Jacopo d'Avanzo und Aldighiero). [1])

Dieselbe beginnt mit der Lunette an der Ostwand. St. Jakobus war von seiner Wanderung in Spanien nach Jerusalem zurückgekehrt und fand daselbst die Gemeinde durch zwei Magier, Hermogenes und Philetus, in Irrlehren geführt. Drei Scenen zeigt das Bild: in der Mitte sieht man das Innere eines Tempels und darin eine ansehnliche Versammlung von Männern und Frauen, die mit den Zeichen verschiedener Theilnahme dem Streit des Irrlehrers und des Apostels, welcher letztere auf der Kanzel steht, zuhören; die Frauen nehmen unzweifelhaft für den Apostel Partei; die Männer scheinen sich zu besinnen, ja, einer lüftet die Capuce, um kein Wort zu verlieren und nach Ueberzeugung entscheiden zu können. In der Abtheilung vorher sieht man dieselben Irrlehrer zusammentreten, wahrscheinlich um sich bei der Nachricht von des Jakobus Rückkehr über die nothwendige Tactik zu besprechen. Auf der entgegengesetzten Seite bemächtigen sich böse Geister des Hermogenes und seiner Freunde.

Die ganze Darstellung ist lebendig und ausdrucksvoll. Auf das Geheiss des heiligen Jakobus — sagt das folgende Bild — geben die Teufel ihre Beute wieder her; das Evangelium zeigt sich in den Flammen als feuerfest; Hermogenes und Philetus werden Christen und lassen sich taufen. Die Juden, ausser sich darüber, rotten sich zur Anklage des Apostels zusammen.

Die folgende Lunette — gerade über der Kreuzigung Christi — enthält das Martyrium des Heiligen, leider durch Uebermalung sehr beschädigt. Der Apostel, von Herodes Agrippa zum Tode verurtheilt, wird gefangen zum Richtplatz geführt; auf dem Wege dahin heilt er noch einen Gichtbrüchigen; hierauf knieet er nieder, um enthauptet zu werden. Hermogenes, Philetus und andere seiner Schüler eignen sich den Leichnam an und bringen ihn zu Schiffe. Dort in Schlaf gesunken, werden

1) Vergl. Cotta'sches Kunstbl. 1838, Nr. 31.

sie unter dem Beistand Gottes nach Spanien geführt, wo sie, ans Land gestiegen, den Leichnam auf einen Stein legen, in den er sogleich versinkt. Zugleich wenden sie sich an die in dem Lande herrschende Gräfin, dem Namen und der Gesinnung nach eine „Lupa“, und bitten um Aufnahme ihres Schatzes.

Vor dem Portale eines festen Schlosses am Meere sind mehrere Männer beschäftigt, den auf Linnen liegenden heiligen Leichnam auf einen Stein zu legen, in den er einsinkt; links hält das Schiff am Ufer, und der Engel am Steuerruder verräth den durch ihn geleisteten Beistand Gottes. Im Innern des Schlosses erscheinen mehrere Frauen auf dem Söller, an welche die Begleiter des heiligen Leichnams ihre Fragen richten. — Der Erfolg des Gesuchs an die Marchionissa Lupa war schlimm; sie schickte die frommen Männer zu dem als grausam gefürchteten König, der sie ohne Weiteres ins Gefängniss werfen liess. Beide Darstellungen findet man oben an der Westwand. Inzwischen sendet St. Jakob einen Engel, sie aus der Haft zu befreien, und während sie ins Gebirge entweichen, stürzen ihre Verfolger mit der unter ihnen zusammenbrechenden Brücke ins Wasser. Diese drei Scenen sind auf der ersten Lunette der Nordwand abgebildet. Einer der Verfolger arbeitet sich mit Macht aus dem Wasser hervor. Er spornt das Pferd, auf dem er sitzt und das vergebliche Versuche macht, das steile Ufer zu erklimmen. Ein anderes Pferd ist so gefallen, dass es den Bauch zeigt.

Die folgenden Gemälde gehören sämmtlich einem zweiten, und wie es scheint, jüngeren Meister an. 1)

Das erste dieser neueren Bilder stellt die Einfahrt des heiligen Leichnams in den Palast der Lupa vor. Es hatte sich nämlich der grausame König, durch das Wunder der Befreiung bestimmt, zum Christenthum bekehrt. Hermogenes indess und seine Freunde waren mit ihrer ersten Bitte zum zweiten Male zur Lupa gekommen, die nun List anwendete. Sie gestattete den Bittenden die Einfahrt, gab aber dazu einen Wagen her, den sie mit wilden, durchaus nicht zu bändigenden Ochsen bespannen liess, in der Hoffnung, diese würden mit der heiligen Beute davonlaufen. Aber umgekehrt, durch das Zeichen des Kreuzes lammfromm gemacht, zogen sie die Reliquie in das gräfliche Schloss.

Der Wagen, auf welchem unter purpurener Decke der heilige Leichnam liegt, ist von einer Menge Menschen umgeben, ihre Physiognomieen unterscheiden sich genau; auch Kinder, Neugierige und Furchtsame beleben die Scene; ein Bauer im Vordergrunde treibt die sich anstrengenden Ochsen.

Die Folge des eben geschilderten Wunders war, dass die Marchionissa Lupa sich taufen liess, ihr Schloss in eine Kirche verwandelte, diese reich beschenkte und so den Grund zu dem berühmten Compostella in Spanien legte. Dies stellt die dritte Lunette an der Nordwand vor.

Es folgen nun zwei grosse Gemälde unter der Lunette der östlichen Wand, die dem Heiligen als Schutzpatron des Ritterordens seines Namens oder als Schutzherrn aller tapferen Ritter gewidmet sind: es ist die Geschichte von dem über die Saracenen erfochtenen Siege des Königs Ranimirus bei Clavigium. In der ersten Abtheilung des ersten Bildes ist der König im Bette vorgestellt; ihm erscheint St. Jakob und ermuntert ihn zum Kampfe, seine Hülfe ihm gegen die Uebermacht der Saracenen zusagend. Der König beruft hierauf seine Räthe und theilt ihnen die Kunde von der nächtlichen Erscheinung mit, worauf Alle die Schlacht beschliessen. In königlicher Kleidung, mit Scepter und Krone sitzt Ranimirus auf dem Throne und um ihn herum seine Vertrauten mit dem Ausdruck der Verwunderung und Theilnahme.

Das Nebenbild zeigt die Schlacht gegen die Saracenen, eine verworrene Composition. Die Krieger sind in das eiserne Costüm der Zeit des Malers gekleidet und das Bild daher voll schwarzer Flecken. Die Uebermacht der Feinde ist nicht angedeutet, im Gegentheile ist der Christenhaufen grösser. Im Vordergrunde kniet in voller Rüstung betend der König; im Hintergrunde, über den Mauern der feindlichen Stadt, erscheint St. Jakob, diese zerstörend. Das Bild ist schon öfters übermalt worden.

Die Gemälde auf der Westwand, das Votivbild nämlich und ein grosser Christoph, haben durch Uebermalung allen Charakter verloren; dagegen sind die kleinen Heiligenköpfe über den Chorstühlen an der Ostwand (die westlichen sind beschädigt) von ausnehmender Schönheit und mit feinem Gefühl gezeichnet und gemalt. Es gibt einen schönen und merkwürdigen Kupferstich von Martin Schön, auf welchem die Erscheinung des h. Jakobus zu Chiavigo nicht in spanischem, sondern in altdeutschem Stile dargestellt ist. Es ist ein belebtes Gemälde mit vielen Figuren. Der Heilige erscheint reitend in der Mitte, seine Pilgerkleidung tragend und mit den Muscheln auf seinem Hut. Die Ungläubigen werden zertreten oder fliehen vor ihm.

1) Wer sind die beiden Maler? Die Nachrichten sind unbefriedigend, und leider ist auch Savonarola ungenau; denn er nennt nur einen Maler, Jacopo d'Avanzo, für die Felix-Capelle. Der Anonymus bei Morelli fügt diesem noch den Antiphiero Veronese bei, ohne Angabe der Arbeit eines Jeden.

Auf der Strasse von Spoleto nach Foligno, etwa eine Stunde von Spoleto, steht eine kleine, dem h. Jakobus von Galicien geweihte Capelle. Die die Wunder des Heiligen darstellenden Frescogemälde sind von Lo Spagna (1526 n. Chr.), dem Freunde und Mitschüler Raphaels' gemalt worden. Auf dem Gewölbe der Apsis befindet sich die Krönung der h. Jungfrau; sie knieet in einem weissen mit goldenen Blumen geschmücktem Kleide da, und die ganze Gruppe steht, wie wohl minder kräftig, gleich an Zartheit und Geschmack, weit über dem Frescogemälde Fra Filippo Lippi's zu Spoleto, von welchem es nach Passavants Meinung geborgt sein soll. [1]) Gleich unter der Krönung, in der Mitte, befindet sich eine Figur des h. Jakobus, welcher mit seinem Pilgerstabe in einer und dem Evangelienbuch in der anderen Hand dasteht. Seine Kleidung ist eine gelbe Tunica mit einem blauen, darüber geworfenem Mantel. In der Abtheilung links sieht man den am Galgen hängenden Jüngling, während der unter seinen Füssen stehende h. Jakobus ihn hält; seine Aeltern blicken erstaunt zu ihm empor. Auf der Abtheilung rechts sehen wir den Richter bei Tische sitzen, von seinen Dienern umgeben, von denen einer eine Schüssel hereinbringt. Die zwei Pilger scheinen gerade ihre Geschichte erzählt zu haben und der Hahn und die Henne in der Schüssel aufgestanden zu sein; die Fresken sind mit grosser Zierlichkeit und Lebhaftigkeit gemalt und die Geschichte ist darin sehr naiv dargestellt. Dieselbe Legende ist auch auf einem der unteren Fenster der Kirche des h. Quentin und an einem Fenster des rechten Flügels der St. Vincenzkirche zu Rouen gemalt.

Die Hinrichtung des h. Apostels, durch das Schwert, wobei er einen Heiden bekehrt (Apostelgeschichte XII., 2) ist von Natalis Koypel in der Liebfrauenkirche zu Paris gemalt.

Eine herrliche Statue des h. Jakobus des Grossen von Andreas Contucci von gutem und tadellosem Ausdrucke befindet sich in der Kirche S. Giacomo degl' Incurabili zu Rom.

Ueber Erhaltung und Zerstörung historischer Baudenkmale.

(Schluss.)

Wir haben aber kein Recht, muthwillig zu zerstören oder gleichgültig verfallen zu lassen, was unsere Väter mit grosser Liebe und bedeutenden Kosten ausgeführt haben und woran vielleicht noch unsere Enkel ihre Freude haben werden.

Das sind die wichtigsten allgemein gültigen Gründe für Erhaltung alter Baudenkmale. Die in vielen Fällen sehr triftigen Gründe für Zerstörung derselben sind so mannigfaltiger Art, so sehr an das Local, wo es steht, an den zufälligen Besitzer etc. gebunden, dass eine allgemeine Darlegung derselben unmöglich ist. Sie müssen in jedem einzelnen Falle möglichst unparteiisch erörtert werden. Der moderne Comfort der Wohnungen, die nothwendig zu vermehrenden Verkehrswege etc. sind sehr wichtige Factoren, welche nicht ungestraft ignorirt werden dürfen. Jede Zeit hat ihre Rechte. Freilich darf man auch verlangen, dass an Stelle des zerstörten Alten ein besseres oder doch mindestens eben so gutes neues Gebäude gesetzt werde, was jedoch leider sehr häufig nicht der Fall ist. Es kommt in allen Städten oft genug vor, dass man alte stilvolle, solide Façaden abträgt, um sie durch neue, stillose Scheinfaçaden aus Gyps und Kalkputz zu ersetzen.

In früheren Jahrhunderten waren diese Verhältnisse in keiner Weise geordnet. Trotzdem man vom Ueberlieferten nur sehr schwer sich lossagte, am Alten voll Pietät festhielt, hat man oft genug, ohne jedes Bedenken, die wichtigsten Baudenkmale — man denke nur an die alte Peterskirche zu Rom — einem veränderten Geschmack oder augenblicklichen Bedürfniss geopfert. Heute ist es in den auf der Höhe der Zeit stehenden Staaten glücklicher Weise anders. Mit der vorgeschrittenen Wissenschaft — das tiefere Studium der Geschichte aller Perioden ist ja gerade ein charakteristisches Merkmal unserer Zeit — ist auch das Verständniss aller Denkmale und die Pietät vor derselben gewachsen. Wenn die Bedürfnisse der Gegenwart mit dieser Pietät in Conflict kommen, so wägt man sorgfältig ab, welcher von beiden Factoren der bedeutendere ist und welcher geopfert werden, oder ob nicht ein beiden Interessen gerecht werdender Mittelweg gefunden werden kann. Man hat vor Allem erkannt, dass die Erhaltung des guten Alten und die rechte Würdigung desselben vom historischen Standpunct eine Pflicht, die Zerstörung desselben ein Act der Barbarei ist. „Sinn und Interesse für die Geschichte und ihre Denkmale ist eine der edelsten Errungenschaften des modernen Fortschrittes."

Untersuchen wir nun die Mittel, welche uns zu Gebote stehen, um trotz der noch bestehenden Parteien und der meist auf Unwissenheit beruhenden Zerstörungslust die Erhaltung des guten Alten zu ermöglichen, ohne die Interessen der Mitlebenden zu schädigen:

Das grosse Publicum und die Städteverwaltungen,

1) Passavant Raphael I. 508.

sind im Allgemeinen leicht geneigt, die historischen Denkmäler zu zerstören. Sie werden in den seltensten Fällen bedeutende Opfer bringen wollen, sie zu erhalten. Aber die Regierung des Staates, als Concentration der höchsten Intelligenz, welche vor Allem berufen ist, alle grossen praktischen und idealen Aufgaben in Politik, Erziehung des Volkes, Kunst und Wissenschaft zu fördern, hat die Verpflichtung, auch die historischen Denkmale unter ihren besonderen Schutz zu nehmen. Der Staat sorgt durch die Schulen und Universitäten für immer weitere Verbreitung einer höheren Bildung, wodurch der Werth von Wissenschaft und Kunst zur allgemeineren Geltung gelangt, und sorgt nach dem Obigen damit zugleich auch für die Erhaltung der historischen Denkmale. Der vollkommen durchgebildete Mensch wird, neben seinen Bestrebungen für den Erwerb des täglichen Brodes, auch die mehr idealen Bedürfnisse nicht vernachlässigen.

Aber auch direct muss der Staat den historischen Denkmalen seine besondere Aufmerksamkeit widmen. Alle intelligenten Regierungen haben das anerkannt. Schon Papst Leo X. ernannte im Jahre 1515 den Maler Raphael zum Oberaufseher aller antiken Denkmale Roms. Gegenwärtig sind nicht nur in Preussen, Würtemberg, Baiern, sondern auch in Frankreich, Oesterreich u. a. O. besondere Conservatoren der Kunstdenkmale als hohe Staatsbeamte angestellt, welche darüber zu wachen haben, dass kein irgend wichtiges Denkmal ohne die triftigsten Gründe zerstört werde. Doch hat man zwei wesentlich verschiedene Fälle zu unterscheiden, je nachdem es sich um Denkmale im Besitz des Staates oder einer Gemeinde, oder solche im Privatbesitz handelt. Auf Erhaltung von Denkmalen des Privatbesitzes kann der Staat nicht direct einwirken. Gesetze zum Schutz derselben, so oft sie von den Alterthumsfreunden gewünscht worden sind, würden eine zu enge Beschränkung der Freiheit und des Eigenthumsrechtes bewirken und grosse Ungerechtigkeiten im Gefolge haben. Man denke nur an den Fall, der oft genug vorkommt, dass ein nicht reicher Mann ein altes Haus besitzt, welches künstlerisch und historisch von Werth ist, das aber, für die Bedürfnisse einer Familie oder eines besonderen Geschäfts im 16. Jahrhundert erbaut, dann verfallen, für die Zwecke des gegenwärtigen Besitzers nicht geeignet ist, welches er daher seinen Bedürfnissen entsprechend umbauen will. Die Alterthumsfreunde werden, von ihrem Standpuncte aus mit vollem Recht, stets gegen einen Umbau desselben sein. Wollte man den Besitzer, der den archäologischen Werth seines Besitzthums vielleicht nicht einmal begreifen kann, zwingen, sein Haus im alten Zustande zu erhalten, so wäre das eine grosse Ungerechtigkeit gegen ihn, indem man sein Vermögen schädigte, weil Andere ein Interesse an seinem Besitzthum haben.

In solchen und ähnlichen Fällen können die Vereine von Alterthumsfreunden sehr wohlthätig einwirken, indem sie vermittelnd dazwischen treten. Der Verein kann nämlich entweder das fragliche Haus ankaufen oder den Hausbesitzer, wenn er sich verpflichtet das Haus im alten Zustande zu belassen, für seinen Verlust entschädigen, also die durch die Erhaltung des historischen Denkmals dem Einzelnen entstehenden Kosten auf die Gesammtheit derjenigen übertragen, welche ein Interesse an eben dieser Erhaltung haben [1]), oder endlich dem Besitzer die Art und Weise angeben, wie er seinen Zweck erreichen kann, ohne dass dem Charakter des Hauses wesentlich geschadet werde. — Eine solche Vermittlung ist in den meisten Fällen möglich, vorausgesetzt, dass beide Theile nicht zu eigensinnig sind, sondern sich gegenseitig entgegenkommen und kleine Opfer nicht scheuen.

Vereine zur Erhaltung der alterthümlichen Kunstwerke sind von besonderem Nutzen in Städten wie die bereits genannten, deren Charakter vorzüglich durch die Privat-Architektur bedingt ist. In Danzig z. B. hat ein solcher [2]) eine Stiftung des Directors der Kunstschule, Prof. J. E. Schultz, mehrere Decennien lang sehr wohlthätig gewirkt. Solche Vereine können aber auch noch in anderer Weise vortheilhaft für Erhaltung älterer Kunstwerke einwirken, indem sie nämlich ein Museum anlegen, in welchem durch Kauf oder Geschenk — denn es ist eine alte Erfahrung, dass eine grössere Sammlung gleichsam von selbst immer mehr Gleichartiges anzieht — alle diejenigen Gegenstände und Fragmente niedergelegt werden, welche von ihrer ursprünglichen Stelle entfernt, der Gefahr der Verschleppung durch

---

1) Aehnliches gilt auch für Erhaltung bedeutender Sammlungen (Bibliotheken etc.) in Privatbesitz an einem bestimmten Ort. Oft hat der Besitzer in keiner Weise Interesse an der Erhaltung derselben, erleidet dadurch vielmehr pecuniäre Einbusse. In solchen Fällen muss die Gesammtheit derjenigen, welche ein Interesse dafür haben (unter Umständen der Staat), für Erhaltung der Sammlung Sorge tragen.

2) Ueber denselben siehe: Danziger Dampfboot, 1859, Nr. 202–5, und 1863, Nr. 297. — Im Gegensatz dazu besteht in Nürnberg ein Verein „zur Beseitigung der (historisch sehr wichtigen und höchst malerischen) Stadtmauer", welcher sehr einflussreiche Männer unter seinen Mitgliedern zählt und daher, trotz des hohen Interesses, welches ganz Deutschland an der Erhaltung dieser Mauer nimmt, erwünschte Erfolge erzielt.

Antiquitätenhändler an entfernte Orte, besonders in das Ausland, oder der Zerstörung ausgesetzt sind. Solche Museen [1]) dienen dann wieder zur Belehrung des Publicums, regen das Interesse für mancherlei, bisher verachtete oder vernachlässigte Gegenstände an und wirken auf diese Weise ebenfalls für Erhaltung des guten Alten.

Ganz anders als bei den Gegenständen des Privatbesitzes kann und soll der Staat dagegen für Erhaltung von Kunstdenkmalen eigenen Besitzes oder im Besitze von Kirchen, Städten, Gemeinden und Corporationen durch Gesetze eingreifen. Hier dürfen Rücksichten auf pecuniäre Verhältnisse, kleine Unbequemlichkeiten u. A. nicht mitsprechen. Der Staat, Gemeinden und Körperschaften sind moralisch verpflichtet, zum Besten des Ganzen und für ideale Zwecke gewisse Opfer zu bringen, also auch Baudenkmale, welche praktisch nicht mehr nutzbar sind, selbst nur um ihres historischen Werthes willen zu erhalten, wenn nicht andere gewichtige Gründe, wie z. B. Beeinträchtigung der freien Communication in einer grossen Stadt, Sicherheit in Zeiten des Krieges etc., dagegen sprechen. Es ist daher durchaus gerechtfertigt, dass die Staatsregierung sich das Aufsichtsrecht vorbehalten hat. Daher dürfen z. B. in Preussen mit vollstem Recht an allen Bau- und Kunstdenkmalen öffentlichen Besitzes keinerlei Veränderungen vorgenommen werden, ohne dass die höchste Behörde, d. h. das Ministerium, seine besondere Genehmigung hierzu ertheilt. [2]) In dieser Behörde muss dann als Rath (Conservator) wenigstens Ein Mann Sitz und Stimme haben, der ganz auf der Höhe seiner Zeit steht, welcher die historischen Denkmale zum Studium seines Lebens gemacht, welcher nicht nur mit den geschichtlichen Verhältnissen, sondern auch mit der Technik derselben vertraut und vorzüglich ein feiner Kunstkenner ist. Von einem solchen Mann kann man mit Recht nicht nur ein vollgültiges Urtheil erwarten, sondern derselbe kann bei etwaigen Restaurationen auch die Art und Weise derselben angeben und die Ausführung überwachen.

Kommt nun an irgend einem Orte ein altes Bauwerk mit den Interessen und Bedürfnissen der Neuzeit in Conflict, so dass die gänzliche oder theilweise Beseitigung oder eine wesentliche Veränderung desselben wünschenswerth, oder eine Restauration für Erhaltung desselben nothwendig erscheint, so berichtet die betreffende Gemeinde unter Darlegung ihrer Gründe für ihre Vorhaben an den Minister. Derselbe fordert ein Gutachten von dem dafür angestellten Conservator ein, welches natürlich nur an Ort und Stelle, vor dem fraglichen Denkmal selbst und in Gemeinschaft mit den Besitzern concipirt werden kann, und entscheidet dann als höchster Richter je nachdem das Interesse der einen oder anderen Partei, hier Besitzer und Conservator, wichtiger erscheint.

Dass trotzdem nicht überall und zu allen Zeiten das Richtige getroffen wird und nicht immer getroffen werden kann, ist in der Schwäche der menschlichen Natur begründet. Die Ansichten über Recht oder Unrecht wechseln nicht nur nach dem Grade der Bildung und des Wissens der Menschen, sondern auch mit der Zeit.

Aber wenn auf die angegebene Weise bei Gegenständen öffentlichen Besitzes ein Conservator, bei Gegenständen des Privatbesitzes ein Verein von Alterthumsfreunden, an dessen Spitze ein Sachverständiger, d. h. ein Archäolog von Fach, steht, zu Rathe gezogen und in Folge einer Berathung mit ihnen gehandelt wird, so werden gewiss sehr viele, und besonders die wichtigsten historischen Denkmale zum Nutzen und zur Freude unserer Mitmenschen und zur Ehre des Vaterlandes erhalten bleiben und auf die kommenden Geschlechter überliefert werden, ohne dass das materielle Wohlergehen und der Fortschritt in Handel und Wandel in merklicher Weise gestört werden.

R. Bergau.

Der Plan für die Neugestaltung der Stadt Rom.

(„Deutsche Bauzeitung.")

Es ist vielleicht nicht ohne Interesse, Einiges über das Programm zu vernehmen, welches dem Gemeinderathe von Rom Seitens der Commission vorgelegt ist, die zur Prüfung der verschiedenen Pläne für die Umgestaltung der Stadt ernannt worden war. Die Zahl dieser Pläne betrug vier. Der erste dem Datum nach war die Arbeit einer von der Regierung für diesen Zweck eingesetzten Commission. Der zweite Plan rührt von einigen Mitgliedern derselben her, die ihre Arbeit unter der Leitung des Architekten Camporesi noch fortsetzten, als die Commission selbst sich bereits aufgelöst hatte. Der dritte Plan ist von dem Ingenieur Leopold Mirotti, der vierte von dem Ingenieur Paniconi aufgestellt.

---

1) In dieser Beziehung musterhaft ist z. B. die Sammlung des Copernicus-Vereins zu Thorn.

2) Siehe die Instruction für den königl. Conservator in v. Rönne, Bau-Polizei (Breslau, 1854), S. 50.

An dem erstgenannten der vier Projecte lobt die Prüfungs-Commission besonders die eingehenden Studien, so wie die glückliche Lösung der Fragen über die zwischen der neuen und der alten Stadt herzustellenden Communicationen, so wie über die grosse Waarenniederlage, die in der Nähe des Monte Testaccio errichtet werden soll. Eben so haben die Theilnehmer an diesem Projecte zahlreiche Nivellements vorgenommen, welche als erste Basis für ein ernsthaftes Project nothwendig sind. Endlich hat diese nämliche Baucommission am Maccao (beim Bahnhof) schon eine Anzahl von Neubauten begonnen. Leider konnte dieselbe ihre Studien nicht vollenden. — Nachdem die Mehrzahl ihrer Mitglieder sich bereits von der Arbeit zurückgezogen hatte, beschloss ein Bruchtheil derselben, in einem neuen Plan den ersten in einigen Dingen abzuändern und zu ergänzen. Die Nivellements hiefür waren jedoch nicht im erforderlichen Umfange fortgesetzt worden, so dass diesem zweiten Projecte eine Anzahl nothwendiger darauf basirender Grundbedingungen fehlen musste. Der Ingenieur Mirotti, Urheber des dritten Projectes, schon bekannt durch seine Eisenbahnarbeiten, so wie vertraut mit den Neubanten anderer grosser Städte Europa's, hat wohl eingesehen, dass ohne gründliche Niveau-Ermittelungen alle Arbeit vergeblich sei, und desshalb in dieser Hinsicht so viel geleistet, als für einen Privatmann möglich. — Das vierte Project des Herrn Paniconi endlich enthält sehr empfehlenswerthe Theile, wie z. B. die Entwürfe zu einem Bau-Quartier beim Monte Testaccio, ferner zu einem solchen auf der Wiese beim Castell S. Angelo, so wie zu Verbindungsstrassen zwischen den alten und neuen Quartieren. Demselben fehlen aber leider vollständig die erforderlichen Vorarbeiten.

Die Prüfungs-Commission glaubt nun, dass alle vier Projecte zwar sehr gute Elemente enthalten, dass aber keines derselben unbedingt annehmbar, vielmehr mit Benutzung derselben ein neues auszuarbeiten sei. Nach ihrer Ansicht müssen folgende Gesichtspuncte die Basis des neu auszuarbeitenden Entwurfes bilden:

A. Die systematische Gestaltung des alten Rom.

B. Diejenige des zukünftigen Rom.

C. Diejenige des bestehenden Rom.

Der Theil, der für die alten Monumente conservirt werden soll, soll demnach ausser dem Forum Romanum und seiner Umgebung den ganzen Palatin, ein grosses Stück des Aventin mit den Thermen des Antoninus, den Coelius, so wie einen kleinen Theil des Esquilin mit den Titusthermen umfassen. Dieses weite Gebiet soll von modernen Bauten frei bleiben, dagegen mit öffentlichen Gärten bepflanzt werden, die sich bis zur Via Appia ausdehnen, um diese mit den übrigen antiken Monumenten in Zusammenhang zu bringen. Die Details dieser Anordnung sind mit der archäologischen Commission zu vereinbaren. Es ist jedoch bereits ein grosser Boulevard in Aussicht genommen, welcher, den Zügen schon vorhandener Strassen folgend, den Bogen des Konstantin mit der Kirche S. Gregorio, so wie mit der Porta di S. Sebastiano verbinden soll. Aufgefundene Alterthümer sollen fortan an der Stelle ihres Fundortes verbleiben.

In Betreff des zukünftigen Rom weisen die Uebelstände, welche der Flusslauf der Tiber und deren sehr wechselnder Wasserstand mit sich bringt, so wie andere Rücksichten darauf hin, die neue Stadt vor Allem auf dem Esquilin, dem Quirinal, so wie jenem Theil des Monte Pincio anzulegen, der zwischen Porta Pia und der Trinità de Monti liegt. — Ausserdem bilden auch der Bahnhof, so wie der Quirinal schon Centren der Attraction. Bei der Anlage dieser Quartiere sollen noch folgende Rücksichten maassgebend sein:

1. Die Richtung der Hauptstrassen soll von Süden nach Norden fallen.

2. Die Breite der grösseren Strassen soll 16 bis 24^m, die der gewöhnlichen Strassen 12^m betragen. Die Boulevards sollen eine Breite von 40^m haben und mit doppelten Reihen von Bäumen bepflanzt sein.

3. Die Strassen sollen sich möglichst in rechten Winkeln schneiden und jedes Bauquartier zwischen vier Strassen eine Seitenlänge von 80 bis 100^m haben.

4. Die Eintheilung einer solchen Häuserinsel soll besonderen Instructionen unterworfen sein.

5. Es sollen keine Quartiere ausschliesslich für die Begüterten, noch solche für die Armen gebaut werden, vielmehr soll in jedem Hause auch für geeignetes Unterkommen der letzteren gesorgt sein.

6. In jedem grossen neuen Quartier sollen Grundstücke für die Victualienmärkte, so wie für Hospitale und öffentliche Gebäude reservirt werden.

7. Die gesammte Fläche der neuen Quartiere soll durch einen grossen Boulevard umgeben werden, der, von der Kirche Trinità de Monti ausgehend, sich bis nach S. Geovanni in Laterano erstrecken und dort mit demjenigen vereinigen soll, der die ganze Stadt umsäumen wird.

8. Die Höhen des Janiculum, die sich von den Bastionen von Sto. Spirito bis zur Porta Portese erstrecken, sollen mit Sommervillen und Gärten besetzt werden. Zur systematischen Bebauung des Janiculum ist schon ein guter Anfang durch die Strasse gemacht

werden, die zur monumentalen Acqua Paola und den anliegenden Gärten führt.

9. Ausser dem vorhandenen Eisenbahnhof soll noch ein zweiter beim Monte Testaccio angelegt werden, der besonders zum Gütertransport bestimmt ist; an derselben Stelle sollen denn auch die Generalmagazine, die Kornspeicher, der Viehmarkt, die Schlächtereien etc. angelegt werden. — Dieses Quartier wird auf diese Weise zwar gehörig vom übrigen Theil der Stadt gesondert sein, aber doch in enger Verbindung damit stehen, einmal durch eine Strasse längs des Tiber, so wie durch eine Strasse, die zwischen dem Aventin und Sta. Saba angelegt werden soll.

Was endlich die bestehende Stadt anbelangt, so soll dieselbe zwar möglichst geschont werden, dennoch aber ist es nöthig, zwei bis drei grosse Hauptstrassen durch dieselbe hindurchzuführen, um die Hauptmonumente und Centren in bessere Verbindung mit einander zu setzen und den Verkehr, für welchen eine stete Steigerung zu erwarten ist, zu erleichtern.

Eine grosse Strasse soll vom Fuss des Quirinal ausgehen, den Platz vor der Fontana Drevi erweitern und hierauf den Platz des Monte Citorio mit dem Pantheon, mit dem Palazzo Madama und der Piazza Navona vereinigen. Von hier aus soll sie weiter nach den Plätzen Campo de' Fiori und Farnese gehen, an die Tiber gelangen und sich hier mittels einer Brücke mit der Strasse vereinigen, die von S. Pietro in Montorio herabführt. So wäre das Centrum der Stadt auf bequeme Weise mit dem Janiculum verbunden.

Eine zweite grosse Strasse soll vom Kapitol zum Pons Aelius führen. — Der Corso soll bis zum Fuss des Capitols verlängert werden, das seinen Hauptzugang von jener Seite aus erhalten soll. Der Hügel des Capitoles soll von einer breiten Strasse umgeben und isolirt werden. Eine breite Strasse soll ferner vom Forum Trajanum aus in der Richtung der heutigen Strasse Montemagnanapoli das Capitol mit dem Quirinal verbinden. Eine andere Strasse zwischen dem Capitol und dem rechten Ufer der Tiber soll das Theater des Marcellus und den Porticus der Octavia isoliren und sich einerseits mit der Strasse längs dem Capitol, andererseits mit einer Brücke in Verbindung setzen, die an der Stelle des Pons Fabricius bei der Insel S. Bartolomeo die Tiber überspannen wird. Von hier aus sollen zwei Strassen-Adern in das Quartier am rechten Tiberufer vorgehen und die Tabakfabrik so wie Ripagrande berühren.

Die Verbindungsstrassen zwischen den auf den Höhen bei Porta Pia, so wie beim Janiculum projectirten Stadtquartieren mit den schon bestehenden, sollen hauptsächlich in drei Richtungen durchgeführt werden. — Eine Strasse soll von Piazza Venezia aus, bei S. Silvestro am Quirinal vorbei nach S. Vitale führen; die andere Strasse soll von der Fontana Trevi nach der Piazza del Tritone zwischen der Via Baselli und der des Angelo custode gehen, indem die verlängerte Via del Babuino darauf stösst; sodann soll sie zwischen Piazza Barberini und Via S. Niccolò da Tolentino auf der Piazza di Termini münden. Die dritte Strasse soll von Via di Porta Pia zur Trinità de Monti längs der Höhen hinführen, indem zugleich der Niedergang zur Piazza di Spagna durch geeignete Arbeiten erleichtert wird.

Die Neigung der Strassen darf im Allgemeinen nicht 3 % überschreiten und sollen die angeführten Strassen nicht durch Erweiterung bestehender, sondern durch Niederreissen der im Wege stehenden Häuserinseln angelegt werden.

Zwei grosse Quais von 14^{m} Breite, auf gemauerten Substructionen, sollen längs der beiden Ufer der Tiber hinlaufen, so weit diese die Stadt durchschneidet. Sie sollen die Basis zur Regulirung der Tiber, den schönsten Schmuck der Stadt, so wie die beste Verbindung zwischen den entlegenen ärmeren und den besseren Quartieren bilden. — Wenn die Wasserbau-Commission, die mit Studien über die Regulirung der Tiber betraut ist, in die Lage käme, die Regierung zu einer Ablenkung des Flusses in die Wiese des Castels zu bewegen, so entstände daraus eine schöne Gelegenheit, mittels einer geradlinigen Strasse vom Corso bis zum Obelisken des Vatican einen grossartigen und bequemen Zugang zu S. Peter herzustellen. Es müsste dann die Häuserinsel zwischen dem Borgo nuovo und Borgo vecchio, dem Platz von S. Peter gegenüber, niedergerissen werden. Diese Regulirung würde sich mit einem auf den Wiesen des Castells neu anzulegenden Quartier verknüpfen lassen. Das alles kann aber nur Statt finden, wenn die Tiber wenig oberhalb der Porta del popolo in sein Altes Bett beim Hospital von Sto. Spirito abgelenkt wird. Man erhielte dadurch 50 Hektaren Baufläche und könnte das hier neuerbaute Quartier durch einen Garten im jetzigen Flussbett mit dem Centrum der Stadt vereinigen. Der Pons Aelius würde als blosses Monument sammt dem Mausoleum des Hadrian, das von seinen Fortificationsarbeiten befreit würde, conservirt.

Endlich müssen schon jetzt Grundstücke für 12 Victualienmärkte zweiter Classe, 9 auf dem linken und 3 auf dem rechten Ufer, bestimmt werden, so wie 4 Hectaren für die Errichtung der neuen Ministerien.

Dieser Plan soll nicht für eine unmittelbare, allseitige Ausführung bestimmt sein, sondern nur als Programm der künftigen Neubauten dienen, damit nicht durch planlose Bauten neue Hindernisse für eine systematische Neugestaltung der Stadt bereitet werden, die vielmehr mit Hülfe dieses Programms allmählich und fast unmerklich durchgeführt werden kann.

Zum Schluss bittet die Prüfungs-Commission noch die Behörden, den obengenannten Erfindern von Projecten zu erklären, dass sie sich um die Stadt verdient gemacht hätten, und empfiehlt als ganz besonders dringend folgende Arbeiten:

A. Die grosse Strasse, welche Piazza Venezia mit S. Vitale so wie mit dem Bahnhof verbinden soll.

B. Die grosse Strasse, welche von Fontana Trevi über Piazza Barberini nach der Piazza Termini gehen soll.

C. Die grosse Strasse, die vom Fuss des Monte Cavallo zum Monte Citorio auf dem oben beschriebenen Wege hinführen soll.

D. Die 12 Hülfs-Victualienmärkte in den bestehenden Stadttheilen.

Zum Schluss versichert die Commission, die aus den Mitgliedern Felice Giordano, Alessandro Betocchi, Emanuele Ruspoli und Rafaele Canevari als Berichterstatter zusammengesetzt ist, dass die Projecte für die vorgeschlagenen Anlagen im Zusammenhang mit den bereits ausgeführten Nivellements möglichst schnell ausgearbeitet werden sollen. Diese Eingabe datirt vom 22. Juli 1871.

Im Ganzen möchten wir nun wünschen, dass die hier vorgeschlagenen grossartigen Neugestaltungen Roms auch wirklich und nicht in allzu ferner Zeit zur Ausführung gelangten. Besonders scheint uns die Idee glücklich, die Häuser vor dem Platze S. Peter niederzureissen. — Auch damit stimmen wir überein, dass die Ruinen Roms mit Gärten — ein gewisses Maass vorausgesetzt — umgeben werden. Es ist dies vielleicht die sicherste Art, dieselben zu conserviren. Die Isolirung des Capitols scheint uns dagegen bedenklich; die Idee, einen anderen Zugang dazu zu schaffen, als den jetzt bestehenden, aber ganz unbegreiflich und barbarisch. — Noch barbarischer aber wäre es nach unserer Ansicht, die Engelsburg ihrer mittelalterlichen Umgestaltungen, die doch auch ihre historischs Berechtigung haben, zu berauben und uns dafür den geschundenen Cadaver des alten Mausoleums wieder blosszulegen. Die Engelsburg, wie sie jetzt ist, bildet eine der grössten Zierden Roms. — Auch die Trockensetzung der Engelsbrücke (Pons Aelius) will uns, vom ästhetischen Standpunct aus, gar nicht einleuchten. Dass die alten Häuser am Tiberufer niedergerissen werden sollen, ist vom malerischen Standpunct aus ebenfalls zu beklagen, aber vielleicht unvermeidlich. — Jedenfalls ist nur zu wünschen, dass die neuen Herren Roms sich bemühen mögen, mit der gehörigen historischen und künstlerischen Pietät bei den Umgestaltungen der Stadt vorzugehen und besonders an Monumente irgend welcher Art möglichst wenig Hand anzulegen!

Wir empfehlen den Kennern Roms eine eingehendere Kritik der angeführten Projecte, und würden uns freuen, wenn sie vielleicht auch in Italien ihre Stimme geltend machen könnten oder wollten, wo es darauf ankommen sollte, die Weltstadt vor irgend welcher Schändung zu bewahren.

Florenz, 10. August 1871.

Dr. H. S.

Die Palla.

Die Palla war ursprünglich kein eigenes Parament, wie jetzt, sondern war wegen der Grösse des Corporale *(palla corporalis)* nicht erforderlich, da das Corporale zugleich zur Bedeckung und Umhüllung des h. Brodes und des Kelches auf dem Altare bestimmt war. Seit dem 11. Jahrhunderte wurde dieses kleiner, und daher datirt sich das selbständige Auftreten derselben. Wegen des ursprünglichen Zusammenhanges mit dem Corporale ist es klar, warum auch die Palla nur von Linnen sein darf, und nicht einfach, sondern doppelt gefaltet sein soll. Schreiber dieser Zeilen hat dieses Parament oft genug in den Händen gehabt, da ihm schon in seinem 18. Jahre das Glück zu Theil wurde, den Dienst für den Altar zu versehen und verrichten zu dürfen. Damals geschah es, dass der nunmehr hochgestellte Priester, den er zu bedienen hatte, den Befehl gab, die Pappendeckelpallen, welche oberhalb mit Seide, unterhalb mit Ganz- und Halbleinwandstücken, die theils angeheftet, theils mit Wachs höchst sinnreich angepicht waren, zu entfernen, und nur reine, bloss leinene Pallen auf die Patene zu legen. Dies geschah. Nach Jahren kam aber demselben im Laufe der Studien das *Manuale rituum* (Handbuch der kirchlichen Vorschriften) zu Handen. Dies gibt pag. 7 hierüber folgende Vorschrift:

„*Palla et Corporale ex lino tantum et benedicta esse debent*"; [1]) ferner „*Palla a superiori sui parte drappo*

1) Die Palla und das Corporale muss aus Linnen verfertigt und geweiht sein.

serico cooperta adhibenda non est in sacrificio Missae. [1]) *Permitti posse (pallam serico coopertam esse), dummodo Palla linea subnecta calicem cooperiat, ac pannus superior non sit nigri coloris aut referat aliqua mortis signa.*" [2])

Somit war die Ursache des damals ergangenen Befehles klar. Wie soll aber nun schon die Palla einen Theil des „Kirchenschmuckes" ausmachen? Jedenfalls. Sie soll es vor Allem durch ihre blendende Reinheit und Weisse, durch Echtheit des Stoffes und etwa noch durch darauf angebrachte Stickereien.

Die zwei ersten Erfordernisse sind unumgänglich nothwendig; denn durch beides wird der Herr und seine Kirche geehrt. Und was ist unwürdiger, als wenn gerade jenes Parament, welches unmittelbar auf den heiligen Gefässen liegen soll und so nahe dem heiligsten Frohnleichnam ist, entweder gar vergessen wird oder durch die unwürdigsten, ganz fadenscheinigen Baumwollstoffe oder durch vergilbte Linnenstücke vertreten ist?

Leider ist die Reinlichkeit der Pallen eine Sache, die meist übergangen, weil übersehen wird, und Schuld des Uebersehenwerdens tragen die Pappendeckelpallen — weil sie nämlich die unterhalb angeheftete Linnenpalla dem nicht aussergewöhnlich aufmerksamen Auge verdecken. Daher kommt es, dass oft unmittelbar mit der Patene und dem Kelche Stoffe in Berührung kommen, die, anstatt in unbefleckter Reinheit zu erglänzen, jahrelangen und alten Schmutz an sich tragen, und oft sind es gerade solche, die an den höchsten Festtagen zu den h. Gefässen genommen werden.

Das erste Erforderniss des Kirchenschmucks ist und bleibt die Reinlichkeit. Bei Linnensachen aber ist das Waschen das jederzeit zugängliche Mittel zur Reinigung, und gerade das Gewaschensein gibt dem Linnenzeuge den eigenthümlichen Schmuck und die Schönheit. Freilich ist auch ein bedeutender Unterschied zwischen so oder so gewaschen sein. Das fast allgemeine Stärken der Kirchenwäsche kann nicht befürwortet werden, weil durch dasselbe der eigenthümliche Silberglanz des Linnens verloren geht, weil, was man an Zeit und Mühe des Waschens erspart, dem Stoffe an Dauerhaftigkeit entzieht, und weil es immer eine unnatürliche und darum unstatthafte Behandlung des Linnenstoffes ist und bleibt.

Freilich gehören dann zur sorgfältig und schön gewaschenen Palla und zum Leinen überhaupt auch viel aufmerksamere Hände, als es oft der Fall ist, Hände, welche darauf achten, dass die Palla auch ausserhalb der h. Messe auf der Patene liegen bleibe, und achtsam genug sind, dass ihnen nicht etwa Beides auf den Boden falle.

Was die Echtheit des Stoffes anbelangt, so ist es bei der stets zunehmenden Fertigkeit, der falschen Waare täuschende Aehnlichkeit mit der echten zu geben, unerlässlich, dass sich die hochwürdige Geistlichkeit entweder selbst über die Kennzeichen wohl unterrichte, wodurch man echtes Linnenzeug vom unechten zu unterscheiden in den Stand gesetzt wird, oder dass man mit dem Einkaufe doch nur verlässliche Personen betraue, damit man nicht, wie es so häufig geschieht, hinterher erst die traurige Erfahrung mache, man habe Baumwolle als echtes Linnen gekauft.

Freilich ist Linnen immer kostspieliger als Baumwolle; aber was den Punct der Kostspieligkeit betrifft, mag man immerhin bei dem eigenen Hausbedarf das Gesetz der Sparsamkeit beobachten, nur nicht dort und in dem, was zur Zierde des Hauses Gottes und zum Tische des Herrn gehört. Palla, Corporale, Purificatorien sind durch die Berührung mit dem allerheiligsten Sacramente so ausgezeichnete Paramente, dass man lieber vorziehen muss, echt leinene, schöne Pallen zu haben zur h. Messe, als etwa eine doppelte Garnitur Altarleuchter oder ein halbes Dutzend Altarpolster; denn nicht das Gesehenwerden und das Auffallende ist maassgebend für die kirchliche Ausstattung, sondern die nähere oder entferntere Beziehung zum Centrum alles kirchlichen Gottesdienstes.

Da die Palla aus doppelter Leinwand bestehen soll, so bietet der obere Theil derselben einen zwar kleinen, aber sehr passenden Raum zu zarter Verzierung. Aus dem Verbote der Symbole des Todes können wir die günstige Folgerung ziehen, dass es erlaubt sei, andere passende Ornamente auf den oberen Theil zu sticken.

In Italien gebraucht man Pallen, welche aus doppeltem Linnen bestehen und gestärkt sind. Um das Stärken zu ersparen, kann man innerhalb eine Einlage von Pergament nehmen, welche beim jedesmaligen Waschen herausgenommen wird. Es ist aber weder das Stärken, noch auch das besonders beim Waschen lästige Verfahren mit dem Pergament nöthig. Wenn man die

1) Eine oberhalb mit Seide überzogene Palla soll bei der heiligen Messe nicht gebraucht werden.

2) Dieses könnte höchstens geduldet werden, wenn unterhalb die linnene angeheftet wird und diese den Kelch bedecket; nur darf dieser obere Ueberzug (also die gewöhnliche Pappendeckelpalla) nicht von schwarzer Farbe oder gar mit (eingewebten oder eingestickten) bildlichen Zeichen des Todes verziert sein.

Pallen aus doppelter Leinwand so gebraucht, wie sie sind, aber schön gewaschen und gebügelt, so wird jeder Priester, der gewohnt ist, Alles, was zur Verrichtung des hochheiligen Opfers kirchlich angeordnet, mit Ehrerbietigkeit und Zartheit zu behandeln, auch an den Gebrauch dieser Form der Pallen sich gewöhnen.

Zur Angabe der Grösse und Verzierung der Palla haben wir in der Beilage Nr. 12 v. J. (Kirchenschmuck) eine Zeichnung derselben beigefügt, deren Ausführung man daselbst nachzusehen beliebe. Für diejenigen, welche darin mit uns übereinstimmen, fügen wir folgenden Rath hinzu: die stofflich schlechten, mit Baumwolle gefütterten und mit unechten Borten versehenen Pappendeckelpallen wolle man verbrennen, die weissen aus Seide und mit echten Borten in Versehbursen umwandeln; und jenen, welche uns nicht beistimmen, bringen wir die Bitte entgegen, wenigstens zu den schwarzen Kelchbedeckungen weisse Pallen anfertigen zu lassen und die schwarzen gänzlich vermeiden zu wollen.

Das Minimum aber, um was wir bitten, ist, es möchten wenigstens bei fernerhin anzuschaffenden schwarzen Messkleidern weisse Pallen verfertigt werden und bei den schon vorhandenen schwarzen dieselben durch weisse ersetzt und die schwarzen gänzlich beseitigt werden. (Kirchenschmuck.)

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Köln. Die Kirche St. Maria im Capitol in Köln wurde in jüngster Zeit, nachdem sie restaurirt worden, im Innern mit einem grossen Cyklus von Wandgemälden versehen und vollständig polychrom ausgeschmückt. Die Arbeit, welche unter Leitung von A. Essenwein durch eine Reihe von Künstlern ausgeführt wurde, geht so eben ihrem Abschlusse entgegen. In der Vorhalle ist die Schöpfung, Sündenfall und Vertreibung aus dem Paradiese dargestellt; im Langhause sind die Männer des alten Bundes, im Querschiffe, der Vierung und dem Chore die Geschichte der Erlösung und der heiligen Jungfrau, nebst legendarischen, symbolischen und allegorischen Darstellungen gemalt. Die Malerei ist streng dem Inhalte wie dem Stile nach an die Wandmalereien der romanischen Kunstperiode angelehnt, und sind selbst Härten derselben nicht vermieden. Die Arbeit setzt sich fort in den Altären, von denen einige, in Metall mit Vergoldung, Emailschmuck, Filigran und Edelsteinen ausgeführt, bereits aufgestellt sind. Andere, so wie Gitter in Schmiedeeisen, Kanzel, Triumphkreuz, sind theils projectirt, theils in Ausführung begriffen. Die Figuren Christi, der Maria und des Johannes am Triumphkreuze werden nach den schönen Figuren in Wechselburg copirt.

Aachen. Ueber einen neuen antiquarischen Fund in unserm Landkreise schreibt Herr Dr. Fr. Bock im „Echo": In der Nähe von Haaren wurden kürzlich an einer Stelle, wo im Mittelalter ausgedehnte Thonbäckereien bestanden, eine Anzahl Ueberreste von grösseren und kleineren Blashörnern aus Thon gefunden, welche für die Geschichte der Aachener Heiligthumsfahrt von Interesse sind. Durch bildliche Darstellungen der Heiligthumsfahrten und durch schriftliche Berichte lässt sich nämlich erweisen, dass viele der Pilger und Einheimischen die wahrscheinlich uralte Sitte ehemals beobachteten, während der Zeigung der Carolingischen „grossen Reliquien" ihrer Verehrung durch das Blasen von Hörnern Ausdruck zu geben. Auf einem Bilde des sechszehnten Jahrhunderts, im Besitze des Msgr. Canonicus Grafen Spee, welches den Moment der Zeigung des Kleides der allerseligsten Jungfrau darstellt, sieht man in den Händen der Pilger verschiedene Formen solcher kleinen Blashörner, gerade gestreckte und auch einfach und doppelt gewundene. Auch Knaben tragen kleinere Blashörner in Händen. Es ist also wahrscheinlich, dass dieselben den Pilgern für billiges Geld, wie heute noch die Rosenkränze und dergleichen, von herumwandelnden Personen oder in Verkaufsbuden feilgeboten wurden. Die älteste Erwähnung dieser Heiligthumstüten findet sich unseres Wissens im „Gedenkbuch des metzer Bürgers Philippe von Vigneulles aus den Jahren 1471—1522". (Floss, geschichtliche Nachrichten über die Aachener Heiligthümer, S. 208.) — Die letzte Reminiscenz an die im Mittelalter auch bei kirchlichen Feierlichkeiten üblichen „Drometen" hat sich auch in dem mächtigen Blashorn unseres „Tütemanns" erhalten, der seit langen Jahrhunderten auch heute noch auf dem Granusthurm die Wacht hält und die Stunden der Nacht mit seinem alterthümlichen Blas-Instrument anzeigt. — Nachdem nämlich Philippe von Vigneulles erzählt hat, wie das Gewand der Muttergottes zur Zeigung ausgebreitet wurde, fährt er fort: „In diesem Augenblicke möchte man sagen, die ganze Erde erzittere von dem Getöse der Trompeten und dem Geschrei der Männer und Frauen, die „„Erbarme dich!"" rufen, so dass Jedermann die Haare sich emporrichten und die Thränen in die Augen treten." Und später an einer anderen Stelle heisst es wiederum: „Und es wurden diese vier Reliquien, nicht mehr und nicht weniger, genau in der angegebenen Ordnung und Weise gezeigt, und während dieses Actes stiegen unablässig Weihrauchwolken auf, und lag man auf den Knieen, und das Volk schrie und die Hörner erklangen." Auch bei der feierlichen Reliquienzeigung zu Cornelymünster und zu Düren wird der Schall der Hörner erwähnt; dessgleichen wird auch im Schatze der Liebfrauenkirche zu Maestricht noch ein zierliches Hörnchen in getriebenem Silber aufbewahrt, das ehemals daselbst einem gleichen Gebrauche gedient haben mag. Herr Cornely aus Würselen, der dem hiesigen Münsterschatze in zuvorkommender Weise eine dieser aufgefundenen Schalmeien als interessante Erinnerung an einen früheren langjährigen Volksgebrauch zum Geschenk gab, machte dem Schreiber dieses auch die Mittheilung, dass er in seiner frühesten Jugend noch eine sehr alte Frau in Würselen gekannt habe, welche bei ausbrechendem Gewitter auf einem kleinen Hörnchen zu blasen pflegte. Der Berichterstatter fügt bei, dass man sich zu diesem Zwecke wahrscheinlich jener Schalmei bedient habe, welche auch bei Gelegenheit der Heiligthumszeigung gebraucht worden sei.

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst
Herausgegeben und redigirt von Fr. van Endert in Cöln.
Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 21. — Köln, 1. November 1871. — XXI. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Die Apostel in der bildenden Kunst.

Von B. Eckl in München.

IV.

Der heilige Johannes.

Von St. Matthäus, Marcus und Lucas ist so wenig Gewisses bekannt, dass man unmöglich ein besonderes Portrait von ihnen entwerfen kann — wesshalb auch irgend eine Darstellung von ihnen als ehrwürdigen und gottbegeisterten Lehrern der Phantasie genügt. Aber ganz anders verhält es sich mit dem h. Johannes, dem ausgezeichnetsten unter den Evangelisten und dem geliebtesten Jünger unseres Herrn. Von ihm wissen wir genug, um ein richtiges Bild von ihm zeichnen zu können.

Er war der Sohn des Fischers Zebedäus, der jüngste unter den Aposteln und Bruder des ältesten, Jakobi (des Aelteren), also dass beide Brüder dem Alter nach die Apostelreihe beginnen und schliessen. Er war mit diesem seinem Bruder einer der ersten Jünger des Heilandes. Er wird ausdrücklich der „Jünger“ genannt, „welchen Jesus liebte“ — ein Vorzug, welchen er nicht nur wegen der grossen Reinheit seines Lebens und Charakters, sondern auch wegen seines ganzen lieblichen Wesens verdient. Er scheint der fortwährende Begleiter des Herrn und sein Leben, während der Heiland sich auf der Erde befand, von dem seinigen unzertrennlich gewesen zu sein. An allen merkwürdigen Begebenheiten, welche im Evangelium erzählt werden, nahm er Antheil oder war wenigstens anwesend. Er war der Zeuge der Herrlichkeit der Verklärung des Herrn; er lehnte beim letzten Abendmal am Busen Jesu; er stand in der Todesstunde am Kreuze und legte den Leichnam des gekreuzigten Meisters in das Grab. Nach dem Tode der h. Jungfrau, welche seiner Sorge anvertraut worden, wanderte er in Judäa herum und predigte mit dem h. Petrus das Evangelium. Alsdann begab er sich nach Kleinasien, wo er die sieben Kirchen gründete und sich vornehmlich zu Ephesus aufhielt. Während der Christenverfolgung unter Domitianus wurde St. Johannes in Fesseln nach Rom geschickt und nach einer in der römischen Kirche allgemein angenommenen Tradition in einen Kessel mit siedendem Oel geworfen, aber wunderbar gerettet, und ist er aus demselben wie aus einem erfrischenden Bade gestiegen. Er ward hierauf wegen der Zauberei angeklagt und nach der Insel Patmos im Aegäischen Meere verbannt, wo er seine Offenbarungen geschrieben haben soll. Nach dem Tode des Kaisers Domitianus ward er erlöst und kehrte zu seiner Kirche zu Ephesus zurück, wo er in seinem neunzigsten Lebensjahre zum Gebrauche der Christen sein Evangelium geschrieben haben soll. Einige Jahre später starb er in dieser Stadt, fast hundert Jahre alt.

Alle in der vorhergehenden Lebensgeschichte berührten Ereignisse kommen sehr häufig als Kunstgegenstände vor, wiewohl der grösste Theil derselben eigentlich dem Leben Jesu angehört.

Der eben so anziehende als malerische persönliche Charakter des h. Johannes hat ihn als Schutzpatron beliebt gemacht, wesshalb es von ihm eine grössere Anzahl Andachtsbilder gibt, als von irgend einem anderen Evangelisten.

Er ist entweder in einer der drei Eigenschaften, nämlich: 1) als Evangelist, 2) als Apostel, oder 3) als

Prophet dargestellt oder diese drei Charaktere sind in Einer Figur mit einander vereinigt.

1. Von dem alten Adler-Symbole haben wir schon früher ausführlich gesprochen.

Im Abendlande wird der h. Johannes immer jung dargestellt, aber in der griechischen Kunst ist er, er mag nun als Apostel oder als Evangelist vorkommen, stets ein Mann mit weissem Haare und einem bis auf die Brust herabgehenden Barte, [1]) und die alten lateinischen Maler, bei welchen er nur als Evangelist und nicht als Apostel erscheint, sind bei diesem Urbilde stehen geblieben; aber die späteren Maler liessen es ausser Acht, und der heilige Johannes der Evangelist, nahe an hundert Jahre alt, hat alle Attribute des jugendlichen Apostels. Er ist bartlos, mit lichtem und krausem Haare und mit im Entzücken der Gottesbegeisterung aufwärts blickenden Augen; zuweilen findet man ihn sitzend und mit der Feder in der Hand, zuweilen auch stehend dargestellt; der begleitende Adler befindet sich stets neben ihm und hält häufig die Feder oder das Dintenfass im Schnabel.

Auf einigen alten Kupferstichen und Gemälden, welche den heiligen Johannes als das Evangelium schreibend darstellen, sind seine Augen der heiligen Jungfrau mit dem Kinde auf den Armen, welche oben am Himmel erscheinen, zugewendet; darunter oder auf seinem Buche steht geschrieben: „Das Wort ist Fleisch geworden" oder irgend ein anderer dasselbe ausdrückender Text. Der Adler zu seiner Seite hat zuweilen den Heiligenschein oder eine Sternenkrone und soll dann vielleicht den heiligen Geist darstellen. Eines der besten Bilder dieser Art ist der h. Johannes von Carlo Dolce.

2. Als einer der zwölf Apostel ist St. Johannes in der abendländischen Kunst stets jung oder in der Blüthe des Lebens, mit wenigem oder keinem Bart, fliessendem oder krausem Haare, gewöhnlich von blassbrauner oder goldgelber Farbe, um die Zartheit seines Wesens auszudrücken, und in seiner ganzen Haltung waltet ein Ausdruck des Wohlwollens und der Aufrichtigkeit und Offenherzigkeit. Seine Kleidung ist roth mit einer blauen oder grünen Tunica. Er trägt den heiligen Kelch in der Hand, aus welchem man eine Schlange herauskommen sieht. St. Isidor erzählt, dass zu Rom ein Versuch gemacht wurde, den h. Johannes in dem heiligen Kelche zu vergiften; aber er trank aus demselben und liess auch die Communicanten daraus trinken, ohne dass es ihnen schadete, da das Gift durch ein Wunder in der Form einer Schlange aus dem Kelche fortging, während der gedungene Meuchelmörder todt zu seinen Füssen niederfiel. Nach der anderen Version dieser Geschichte ward ihm der vergiftete Becher auf Befehl des Kaisers Domitian gereicht, und nach einer dritten forderte ihn Aristodemus, der Oberpriester der Diana zu Ephesus, auf, zur Erprobung der Wahrheit seiner Sendung aus dem vergifteten Kelche zu trinken. St. Johannes trank, ohne dass es ihm schadete — der Priester fiel aber todt zur Erde nieder. Andere sagen, und dies scheint die richtigere Auslegung zu sein, dass der Kelch in der Hand des h. Johannes eine Anspielung auf die Antwort ist, welche unser Heiland gegeben hat, als die Mutter des Jakobus und Johannes für ihre Söhne den Ehrenplatz im Himmel verlangte: „Ihr werdet sicher aus meinem Kelche trinken." Wie in anderen Beispielen wurde auch hier die Legende erfunden, um das Symbol erklären zu können. Wenn der Kelch statt der Schlange die geweihte Hostie hat, dann bedeutet er die Einsetzung des heiligen Abendmahles.

Mehrere altdeutsche Darstellungen des heiligen Johannes sind von ganz besonderer Schönheit, z. B. eine von Hans Hemling, eine von Isaak von Melem, [1]) stehende Figuren; einfach, anmuthig, majestätisch, in der Blüthe der Jugend, mit einem bezaubernden Ausdruck der Andacht in den Köpfen. Beide halten den heiligen Kelch mit der Schlange in der Hand; kein Adler, wesshalb St. Johannes hier nur als der Apostel zu betrachten ist; wenn ihm der Adler zur Seite steht und er den Kelch in der Hand hält, dann ist er in der doppelten Eigenschaft als Apostel und als Evangelist dargestellt.

3. St. Johannes, als der Prophet, als der Schreiber der Offenbarung, ist gewöhnlich ein alter Mann mit weissem fliessendem Barte, in einer felsigen Wüste sitzend, die See in der Ferne oder ihn umströmend, um die Insel Patmos darzustellen; der Adler zu seiner Seite. Auf den alten Frescogemälden der Apokalypse ist dies die gewöhnliche Darstellung.

Wir wollen nun nachstehend einige Beispiele anführen, aus denen man ersehen kann, auf welche Weise St. Johannes als Evangelist und Prophet behandelt wurde.

1. Altgriechisch. St. Johannes mit dem Kopf eines Adlers und breiten Flügeln, die Figur vollständig

1) *Didron, man., p. 299.*

1) Beide unter den schönen Lithographien der Boisserée'schen Galerie.

bekleidet, mit aufwärts blickenden Augen. In derartigen Darstellungen ist die Aufschrift gewöhnlich: „*Quasi aquila ascendet et avolabit.*“ (Siehe, er fliegt hinauf wie ein Adler. Jerem. 49, 22.)

2. Perugino. St. Johannes als ein alter Mann mit langem, grauem Bart und fliessendem Haare, begleitet von einem schwarzen Adler, die h. Jungfrau in ihrer Glorie anschauend. [1])

3. Raphael. St. Johannes, jung und schön, auf dem Rücken eines Adlers reitend und gegen Himmel blickend; in einer Hand hält er eine Schreibtafel, in der anderen eine Feder, darunter Meer und Land. Diese Behandlung, welche an den seinen Adler besteigenden Jupiter erinnert, dürfte zu theatralisch und für Raphael zu gewöhnlich sein. [2])

4. Correggio. St. Johannes sitzend und sein Evangelium schreibend. Der Adler zu seinen Füssen rupft sich seine Flügel, mit der Aufschrift: „*Altius caeteris Dei patefecit arcana.*“ Einer aus der Reihe der vier Evangelisten im Dome zu Parma — wunderbar schön!

5. Domenichino. (1581—1641.) Unter den idealisch-schönen Köpfen des h. Evangelisten, wie er in der Entzückung dargestellt wird, ist der auf dem herrlichen Bilde dieses grossen Meisters unstreitig der gelungenste. Johannes, mit jugendlich schönem Gesichte und herabwallendem, goldenem Haare, hält eine Rolle über ein aufgeschlagenes Buch und hebt den Blick aufwärts, wie einer, dem die Herrlichkeit des Himmels aufgethan worden, von wo ein Adler ihm die Feder zu bringen scheint. Ein himmlischer Geist, auf den sanft sich öffnenden Lippen schwebend, glänzt in seinen Augen, belebt vom Anschauen der Gottheit, und ist auf der gewölbten Stirne, in Geberde, Wendung und Stellung unübertrefflich ausgeprägt, während Liebe, Staunen, Andacht aus seinem schönen Gesichte strahlen. Neben ihm steht ein Kelch, aus welchem eine Schlange sich erhebt, um den Giftbecher anzudeuten, welchen der h. Johannes einer frommen Ueberlieferung gemäss trank, ohne Schaden zu nehmen, so dass er also hier in seinem doppelten Charakter, nämlich als Apostel und als Evangelist, dargestellt ist. [3]) Domenichino excellirte in den Darstellungen des h. Johannes, wie Guido Reni, in denen der h. Magdalena. Vielleicht die schönste von allen ist die in der Brera zu Mailand, wo St. Johannes sich auf einem Knie zum Fusse des Thrones der h. Jungfrau mit dem Kinde, seine Feder in der einen Hand und die andere an sein Herz gedrückt und mit einem Aussehen verzückter Gottesbegeisterung zu ihnen emporschauend, niederbeugt. Zwei kleine Engel oder vielmehr Amoretten sind dabei angebracht; der eine hat seine Arme um den Hals des Adlers und spielt mit ihm; der andere hält den Kelch mit der Schlange empor. Jeder einzelne Theil ist mit bewunderungswürdiger Kunst entworfen und gemalt; aber dies ist bloss die künstlerische und malerische Version des Gegenstandes.

St. Johannes ist oft mit dem h. Petrus dargestellt, weil sie nach der Himmelfahrt des Herrn mitsammen gelehrt und gewirkt haben. Auf solchen Gemälden bringt der Contrast zwischen der feurigen Entschlossenheit und der derben und rauhen Grösse, mit welcher der h. Petrus gewöhnlich dargestellt wird, und dem feinen Wesen, der Milde und Anmuth des h. Johannes einen schönen Effect hervor, wie z. B. in Albrecht Dürer's Gemälde in der münchener Galerie, wo der h. Johannes das Evangelium offen in der Hand hält und der h. Petrus es liest: zwei grosse und einfache Figuren, welche unseren Geist erfüllen, wenn wir sie betrachten. Da Albrecht Dürer dieses Bild gemalt hat, nachdem er Protestant geworden, mag er dabei irgend eine besondere Absicht gehabt haben, dass er den h. Petrus so das Evangelium des h. Johannes studirend dargestellt hat. Unter allen Umständen war Albrecht Dürer einer derartigen Absicht sehr wohl fähig, und das Gemälde kann, es mag nun bei dessen Fertigung eine Absicht gewaltet haben oder nicht, so ausgelegt werden und ist auch so ausgelegt worden. Die Propheten und Dichter sagen oft mehr als sie sagen wollten, denn ihr Licht war mehr für Andere, denn für sie selbst, und dies ist auch bei den grossen Malern — wie Raphael und Albrecht Dürer —, welche in ihrer Art gleichfalls Dichter sind, der Fall. Wenn gewisse Kritiker verlacht werden, weil sie in den Schöpfungen Shakespeare's oder Raphael's mehr fanden, als der Dichter oder der Maler je darzustellen beabsichtigt haben, so muss ein solches Verlachen als ein äusserst voreiliges und albernes bezeichnet werden. Der wahre Künstler fühlt, dass er grösser ist, als er selbst weiss. Gibt er sich, indem er der Seele in ihm Gestalt und Ausdruck gibt, etwa Rechenschaft bezüglich der ganzen Gedankenwelt, welche sein Werk in den Anderen erwecken wird? Soll dessen Bedeutung durch die Absicht oder die Kenntniss des Dichters oder durch die Fassungskraft der Zeit, in welcher er lebt, beschränkt sein? Gerade das ist ja eben das Charakteristische der selbstbewussten Dichter oder Maler zweiten Ranges, welche wir nur

1) In der Akad. zu Bologna.

2) Museum zu Marseille.

3) Dieses herrliche Bild befindet sich in der Galerie des Fürsten Naruschkin in Petersburg. — Stich von Müller.

desshalb lesen oder studiren, weil sie uns irgend eine besondere Ansicht oder eine besondere Zeitperiode reflectiren — aber nicht die Homer's und Shakespeare's, Raphael's und Albrecht Dürer's; denn diese sprechen zu allen Zeiten, zu allen Menschen mit einer besonderen, sich mit jeder nachfolgenden Generation erweiternden und vertiefenden Bedeutsamkeit; und wollte man die Tiefe ihres Wollens durch ihre eigene „Intention" oder durch die ihrer oder irgend einer Generation messen, was hiesse das anders, als die Sterne des Himmels durch ihre scheinbare Menge messen?

Doch wir wollen diese Betrachtungen nicht weiter verfolgen. Auf Andachtsbildern sehen wir den h. Johannes den Evangelisten und den h. Johannes den Täufer oft beisammen stehen; entweder zu beiden Seiten Christi oder der h. Jungfrau mit dem Kinde. In dieser Zusammenstellung waltet eine besondere Eigenthümlichkeit und Bedeutung; beide müssen alsdann als Propheten betrachtet werden; sie waren ausserdem Verwandte und führten denselben Namen. Und St. Johannes, der Evangelist, war schon der Jünger des h. Johannes des Täufers, bevor er von Christus berufen wurde. Hier hat der Contrast zwischen dem düsteren, abgemagerten Propheten der Wildniss mit dem härenen Gewande und die anmuthige Würde des jugendlichen Apostels einen ganz besonderen Effect. Madonnenbilder, auf denen die beiden h. Johannes vor deren Throne stehen, kommen sehr häufig vor.

Als derjenige, welcher der Menschwerdung Christi das directeste Zeugniss gab, kommt der h. Johannes auch auf Gemälden, welche die h. Jungfrau oder die Geburt Christi darstellen, häufig vor; aber nur in den späteren Schulen. Auf diesen Bildern deutet er aber mit besonderer Bedeutsamkeit das Kind an, und der h. Kelch und die Hostie sind dann entweder in seiner Hand oder zu seinen Füssen zu sehen oder werden von einem Engel getragen.

Die historischen und dramatischen Bilder, auf welchen St. Johannes als eine Hauptperson dargestellt ist, sind sehr zahlreich. Da die schriftgemässen Scenen eigentlich dem Leben Christi angehören, wollen wir uns hier auf einige wenige Bemerkungen über die Art und Weise beschränken, in welcher St. Johannes in solchen Gemälden dargestellt und behandelt ist. Im Allgemeinen zeichnen ihn seine Jugend und Schönheit, sein fliessendes Haar und der Platz, den er in der Nähe Christi einnimmt, vor den übrigen Aposteln aus.

Die für ihre zwei Söhne beim Herrn um den höchsten Ehrenplatz bittende Mutter des Jakobus und Johannes (Matth. XX. 21) — ein Gemälde von Bonifazio in der Borghese-Galerie — ist schön, sowohl in Ansehung der Auffassung als auch des Colorites. Es gibt dort noch ein anderes derartiges Bild von Paul Veronese, und ein weiteres von Tintoretto befand sich in der Cösfeld-Galerie.

Im letzten Abendmahl befindet sich der h. Petrus gewöhnlich zur rechten Seite Christi und St. Johannes zur linken; er lehnt sein Haupt an den Busen Christi; so ist er in den ältesten Gemälden stets dargestellt, oder er sitzt zunächst dem Heiland, welcher seine Hand auf seine Schulter legt und ihn mit einem Ausdruck zärtlicher Liebe zu sich hinzieht. So ist er z. B. auf einem erst unlängst entdeckten Frescogemälde von Raphael dargestellt.

Wo der Heiland auf dem letzten Abendmahle anders als die h. Eucharistie einsetzend dargestellt ist, da sieht man den h. Johannes mit dem Kelch in der Hand zu seiner Rechten.

In der „Kreuzigung" steht der h. Johannes, wenn er mehr als religiöser, denn als historischer Gegenstand behandelt ist, auf der linken Seite des Kreuzes, während die h. Jungfrau auf der rechten steht, und zwar beide in der Haltung des tiefsten Schmerzes und der grössten Andacht. Gewöhnlich wird dieses heilige Motiv stets in derselben Weise dargestellt, und wir bezeichnen unter den vielen Tausenden derartiger Bilder ein vortreffliches Sculpturwerk, nämlich den sog. Oelberg auf dem Friedhofe der St. Leonhardskirche zu Stuttgart.[1])

Dieses seit Jahren von einheimischen und fremden[2]) Kunstkennern geschätzte, aus vier lebensgrossen Figuren bestehende Monument mit seinem vom Alter geschwärzten und stellenweise von einer Schicht immergrünen Moses bedeckten Gesteine ist, obgleich es seit viertehalbhundert Jahren den Verheerungen des Wetters ausgesetzt war, nachdem eine im Jahre 1839 vorgenommene Restauration einzelne beschädigte Theile ergänzt und das Ganze des besseren Schutzes wegen mit einem eisernen Gitter umgeben, noch ziemlich gut erhalten. Es stellt einen Berg, an welchem Schlangen, Eidechsen und anderes Gewürme hinankriecht, auf dem Menschenknochen und Schädel umherliegen — die Schädelstätte — dar. Auf demselben steht das eiserne Kreuz, an welchem Christus hängt — eine edle, würdevolle Ge-

1) Heideloff, die Kunst des Mittelalters in Schwaben. S. 27, Bild 13.

2) Siehe Dibdin, *A biographicae antiquarian and pittoresque tour in France and Germany,* London, 1821, woselbst auch eine Abbildung. — Dessgl. Der Hochwächter, Volksblatt für Stuttgart und Würtemberg, red. v. R. Lohbaum, Jahrg. 1831, Nr. 72.

stalt, von herrlichem Ebenmaasse des Gliederbaues. Zu beiden Seiten des Kreuzes stehen, rechts vom göttlichen Erlöser, die Mutter Gottes, links der Lieblingsjünger Johannes. Derselbe erhebt das von reichen Locken umwallte Haupt voll süssen Ausdrucks in innigster Bewegung, die Linke wie betheuernd fest an die treue Brust drückend, zur Mutter des Herrn empor. In den Fingern der Rechten, welche den um die rechte Schulter geschlagenen Mantel unter dem linken Arme zusammenfasst, hält er ein Buch. [1]) — Hinten am Kreuze befindet sich die Jahreszahl 1501.

Aber es gibt auch Bilder, auf welchen der heilige Johannes einen Juden und die h. Jungfrau auf der anderen Seite ein verschleiertes Weib mit Füssen tritt, wodurch das alte Testament, die Synagoge, als der christlichen Kirche, deren angenommenes Symbol die h. Jungfrau ist, entgegengesetzt angedeutet werden soll.

Auf einem gemalten Glasfenster zu St. Remi aus dem XII. Jahrhundert zu Reims ist der h. Johannes als Evangelist jugendlich und bartlos dargestellt. Er hat einen Heiligenschein und in demselben stecken zwei Sonnenblumenstengel, welche mit ihren Blumen geschmückt sind. Diese letzeren sind im Planzenreich das Symbol der Sonne oder des Lichtes, dessen Quelle Gott ist. Es ist eine Art doppelter Hutfeder, welche diesen symbolischen Kopfputz überragt. Dieses Glasfenster befindet sich in der Tribune der Apsis. Auf demselben sind die h. Jungfrau und der h. Johannes unter dem Kreuze dargestellt, indem sie den Tod des Gottmenschen beweinen. Beide haben hier denselben Heiligenschein (Nimbus).

Wenn die „Kreuzigung“ eine Scene oder eine Handlung, und kein „Geheimniss“ ist, dann sieht man den h. Johannes in der Ferne mit den Frauen, welche dem Herrn nach dem Calvarienberg gefolgt sind. [2])

Der h. Johannes und die h. Jungfrau auf der Rückkehr von der Kreuzigung. Hier ist er dargestellt, wie er die langsamen und ohnmächtigen Schritte der Mutter des Herrn unterstützt. Es ist uns nur ein einziges diesen schönen Gegenstand darstellendes Gemälde bekannt, nämlich das Zubarau's in der münchener Galerie.

Bei der „Abnahme vom Kreuze“ ist der h. Johannes eine Hauptperson. Er hält gewöhnlich das Haupt des Heilandes und ist durch einen Ausdruck de grössten Kummers und der grössten Zärtlichkeit ausgezeichnet. Bei der Grablegung erscheint er zuweilen als einer der Träger, zuweilen folgt er jammernd und wehklagend nach. Im Gemälde von der „Sendung des heiligen Geistes“ ist St. Johannes gewöhnlich eine hervorragende, im Vordergrunde stehende Person. Bei der Himmelfahrt der h. Jungfrau erscheint er ebenfalls als eine Hauptperson, indem er als ein Pendant zum h. Petrus voran steht und mit verzücktem Glauben und in grösster Andacht gegen Himmel blickt.

Selbstverständlich besteht eine grosse Verschiedenheit in den Darstellungen. Die späteren Maler dachten weniger an den besonderen Charakter und die bedeutungsvolle Eigenthümlichkeit der Anordnung, denn an die künstlerische Gruppirung — wesshalb die desfallsigen obigen Bemerkungen sich nur auf die älteren Maler beziehen.

In den der Apostelgeschichte entnommenen Scenen ist der h. Johannes stets in Gesellschaft des h. Petrus und wird so dem Range nach die zweite Person.

Der auf der Insel Patmos seine Offenbarungen schreibende St. Johannes ist ein Gegenstand, welcher in Manuscripten der Apokalypse und in dem h. Johannes geweihten Capellen häufig vorkommt. Das Motiv ist in allen gewöhnlich dasselbe; wir haben da ein wüstes Eiland, mit der See in der Ferne oder es umfliessend. St. Johannes sitzt auf einem Felsen oder unter einem Baume und ist in schreibender Stellung, oder er blickt gen Himmel empor, wo „das mit Sternen gekrönte“ oder das „vor dem Drachen fliehende Weib“, wie in seiner Vision, erscheint. (Offenb. XII.) Oder er betrachtet den h. Michael, welcher bewaffnet den in menschlicher Gestalt dargestellten Drachen getödtet hat. Er hat den Adler und das Buch und schaut, wie z. B. in einem Gemälde von Figino, [1]) zur h. Jungfrau empor. Der Adler ist stets als das Sinnbild der Gottesbegeisterung im allgemeinen Sinne anwesend. Ist er mit einem Diadem oder einem Heiligenschein dargestellt, dann ist er ein Symbol des heiligen Geistes, welcher bei den Juden durch den Adler dargestellt zu werden pflegt.

Die Darstellungen aus dem legendengemässen Leben des h. Johannes sind äusserst interessant; aber sie sind nicht leicht zu erkennen und erfordern eine ganz bebesondere Aufmerksamkeit; einige derselben kommen häufig vor, andere findet man nur sehr selten.

1. Israel von Meckenen. St. Johannes unterrichtet seine Jünger zu Ephesus (Apost.-Gesch. IV, 37). Der

1) Vergl. C. Heideloff, die Kunst des Mittelalters in Schwaben. Seite 27.

2) Auf dem obenerwähnten Gemälde in der Pfarrkirche zu Altenmühldorf steht der h. Johannes mit gefalteten Händen rechts vor Christus und hat ein schönes, gelocktes Haar.

1) In der Brera zu Mailand.

Schauplatz ist das Innere einer gothischen Kirche, mit Fenstern, welche mit heraldischen Verzierungen bemalt sind. St. Johannes erklärt sitzend die h. Schrift und fünf Schüler sitzen ihm, mit ernsten und hässlichen Gesichtern, aber in sehr aufmerksamer und ausdrucksvoller Haltung gegenüber. Im Hintergrunde sieht man eine volle Geldkiste.

2. Vatican — christliches Museum. St. Johannes, aus dem vergifteten Kelche trinkend. Ein Mann fällt todt zu seinen Füssen nieder; mehrere Personen schauen mit Schrecken und Staunen zu. Dies ist ein in den älteren Kunstschulen und auf Miniaturmalereien in den Manuscripten des Evangeliums und der Apokalypse häufig vorkommender Gegenstand; doch dürfte er vor dem Beginne des vierzehnten Jahrhunderts kaum gefunden werden.

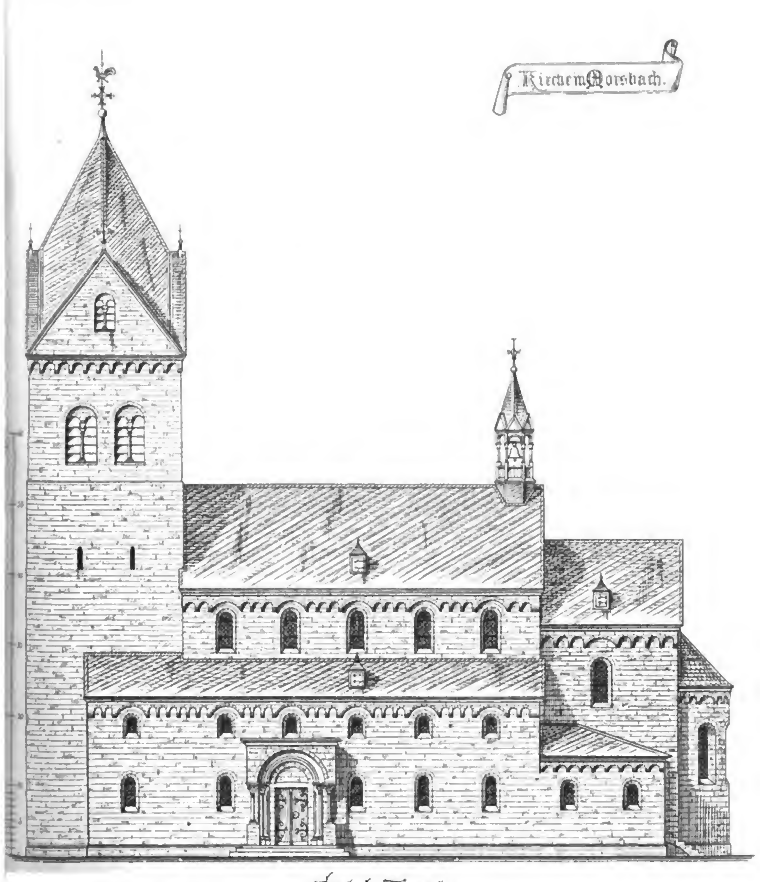
3. Clemens von Alexandrien erzählt, dass der h. Johannes, als er zu Ephesus war und noch vor seiner Verbannung nach Patmos, einen jungen Menschen von vielversprechenden Eigenschaften des Körpers und des Geistes zu sich genommen habe. Während seiner Abwesenheit übergab er ihn der geistigen Leitung eines gewissen Bischofs; aber nach einiger Zeit artete der Jüngling aus und wurde endlich, von einem Excess zum andern übergehend, der Anführer einer Räuber- und Mörderbande, welche in der ganzen Umgegend Angst und Schrecken verbreitete. Als der h. Johannes nach Ephesus zurückkehrte, ging er zu dem Bischofe und forderte das „kostbare Pfand, welches er in seinen Händen zurückgelassen", zurück. Zuerst verstand ihn dieser nicht; als aber der h. Johannes ihm seine Anspielung auf den Jüngling erklärte, schlug er seine Augen vor Kummer und Scham nieder und erzählte, was vorgefallen. Da zerriss der h. Johannes seine Kleider, weinte bitterlich und rief mit lauter Stimme: „Ach! welchem Wächter habe ich unseren Bruder hinterlassen!" Und er verlangte ein Pferd und ritt nach dem Walde, in welchem die Räuber hausten; und als der Räuberhauptmann seinen alten Meister und Lehrer wiedersah, kehrte er um und wollte vor ihm fliehen. Aber dem h. Johannes gelang es durch seine inständigen Bitten, dass er stehen blieb und auf seine Worte horchte. Nachdem sie eine Zeit lang mit einander gesprochen, brach der Räuber äusserst bewegt in Thränen der Reue aus, bat den Heiligen um Verzeihung und hielt, während er sprach, seine rechte Hand, welche er mit so vielen Verbrechen besudelt, an dessen Kleid. Aber der h. Johannes fiel vor ihm auf die Kniee nieder, ergriff diese blutbefleckte Hand, küsste sie und badete sie in Thränen. Und er verblieb bei diesem wiederbekehrten Bruder, bis er ihn durch Gebet, ermunternde Worte und liebevolle Ermahnungen mit dem Himmel und mit sich selbst wieder ausgesöhnt hatte.

Diese schöne Legende bildet das Sujet mehrerer alter Kupferstiche, worin der h. Johannes dargestellt ist, wie er den Räuber umarmt, welcher, nachdem er seine Waffen weggeworfen, an seinem Halse weint. Es ist jedoch zu selten behandelt worden, obgleich es grössere Beachtung verdiente, denn Alles — der Wald im Hintergrunde — der Gegensatz zwischen der Jugend und dem Alter — eine glänzende Rüstung, fliessendes Gewand — und die schlagendste und rührendste Moral — ist hier beisammen, was ein schönes Bild zu geben vermag.

4. Eine andere, den h. Johannes betreffende, sehr schöne Sage ist zuweilen in einer seiner Lebensgeschichte entnommenen Reihe von Darstellungen enthalten: Zwei junge Männer, die alle ihre Güter verkauft hatten, um ihm nachzufolgen, bereuten dies später. Da er ihre Gedanken durchschaute, schickte er sie aus, Kieselsteine und Reisigbüschel zu sammeln und verwandelte dieselben bei ihrer Zurückkunft in Gold und Goldstangen, indem er zu ihnen sagte: „Nehmt euren Reichthum zurück und freuet euch auf Erden, da es euch reut, den Himmel für denselben eingetauscht zu haben!" Diese Geschichte ist auf einem der Fenster der Kathedrale von Bourges dargestellt. Die zwei jungen Männer stehen vor dem h. Johannes mit einem Haufen Gold auf einer und mit einem Haufen Steine und Reisigbüschel auf der anderen Seite.

5. Nachdem St. Johannes auf der Insel Patmos ein Jahr und einen Tag verweilt, kehrte er nach seiner Kirche zu Ephesus zurück; und als er sich der Stadt näherte, indem er von den Einwohnern derselben mit grosser Freude empfangen wurde, sieh, da kam ein Leichenzug aus dem Thore heraus, und da diejenigen, welche denselben begleiteten, weinten, fragte er: Wer der Todte sei? Sie antworteten „Drusiana." Da er diesen Namen hörte, war er erfreut; denn Drusiana hatte sich in allen guten Werken ausgezeichnet und er hatte früher in ihrem Hause gewohnt. Er befahl ihnen, den Sarg auf die Erde zu stellen und betete mit grosser Inbrunst. Da gefiel es Gott, die Drusiana wieder zum Leben zu erwecken. Sie stand auf und der Apostel ging mit ihr heim und wohnte in ihrem Hause.

Dieses Ereigniss bildet den Gegenstand eines schönen Frescogemäldes von Filippo Lippi, an der rechten Wand der Strozzi-Capelle zu Florenz. Es hat den kräftigen Ausdruck und dramatischen Geist des Malers mit jenem charakteristischen Mangel an erhabenem Ge-



Südliche Ansicht.

Lith. Wallraf Lith. Cöln   H. Krause

fühl in der allgemeinen Behandlung, welche in allen seinen Werken erscheint. Die Gruppe in einer Ecke, ein von einem Hunde herabspringendes Kind darstellend, ist wegen ihrer Wahrheitstreue bewundernswerth, aber, da sie die Feierlichkeit der Scene stört, verletzt sie den Beschauer wie ein grober Fehler.

6. Es gibt auch noch eine andere sehr schöne und malerische Legende vom h. Johannes, von welcher man jedoch keine Darstellung trifft. Dieselbe mag zur häufigen Darstellung eines Rebhuhnes auf heiligen Bildern, besonders in der venetianischen Schule, Anlass gegeben haben. Der h. Johannes hatte ein zahmes Rebhuhn, welches er zärtlich liebte. Und er unterhielt sich mit demselben, indem er es fütterte und wartete. Ein Jägersmann, der mit seinem Bogen und seinen Pfeilen vorüberging, war erstaunt, den wegen seines hohen Alters und seiner Heiligkeit so ehrwürdigen Apostel mit einer solchen Unterhaltung beschäftigt zu sehen. Der Apostel fragte ihn, ob er seinen Bogen beständig gespannt halte. Er antwortete, dies wäre gerade der Weg, denselben zum Schiessen untauglich zu machen. Da sprach der h. Johannes: „Wie du deinen Bogen abspannst, um zu verhindern, dass er untauglich werde, so spanne auch ich meinen Geist, und zwar aus demselben Grunde, ab."

7. Das Gemälde, welches das „Martyrerthum des heiligen Johannes" heisst, stellt vor, wie er auf Befehl des Kaisers Domitianus in einen Kessel voll siedenden Oels versenkt wurde. Nach der gewöhnlichen Tradition fand dieses Ereigniss ausserhalb des latinischen Thores (*sorta latina*) zu Rom Statt, und auf diesem Platze steht heutzutage die Capelle des h. Johannes in Olio, welche an seine wunderbare Rettung erinnert, die an deren Mauern in Frescogemälden dargestellt ist. Die Behandlung dieses Ereignisses lässt nur wenig Mannigfaltigkeit zu. In Albrecht Dürer's berühmtem Holzschnitte sitzt der h. Johannes in einem Topf mit siedendem Oel; ein Scharfrichter bläst das Feuer an, ein anderer giesst aus einem grossen Löffel Oel auf das Haupt des Heiligen; ein wahrscheinlich von Domitian beauftragter Richter sitzt zur linken Seite auf einem Throne, und zahlreiche Zuschauer stehen dabei. Padovanino malte diesen Gegenstand für die St. Peterskirche zu Venedig; Rubens, mit schrecklicher Wahrheit und Ausführlichkeit für ein Altarbild der St. Johanneskirche zu Mecheln.

Das Martyrerthum in siedendem Oel gibt dem h. Johannes das Recht, die Palme zu tragen, mit welcher man ihn hier und da dargestellt sieht.

8. Der h. Johannes steigt, in priesterlicher Kleidung, von den Stufen eines Altares in ein offenes Grab hinab, in welches er sich selbst legt, aber nicht todt, sondern schlafend, bis zur Ankunft Christi, da er mit Enoch und Elias am Leben erhalten wurde, um in den letzten Tagen gegen den Antichrist zu predigen"; diese phantasiereiche Legende gründet sich auf nachstehenden Text: „Da Petrus den Jünger, welchen Jesus liebte, folgen sah, sagte er zu Jesus: Herr, und was soll dieser? Jesus spricht zu ihm: So ich will, dass er bleibe, bis ich komme — was geht das dich an? Da ging eine Rede aus unter den Jüngern: Dieser Jünger stirbt nicht." (Joh. XXII, 21, 22.)

Die Legende, welche annimmt, dass der h. Johannes am Leben erhalten worden, wurde in der Kirche nicht allgemein angenommen und kommt auch als Gegenstand der Malerei sehr selten vor. Man findet sie im *Menologium graecum*, [1]) wo das Grab, in welches der h. Johannes nach der Legende hinabsteigt, in der Form eines Kreuzes erscheint. In einer Reihe Darstellungen der Todesarten der Apostel [2]) erscheint St. Johannes, wie er aus dem Grabe heraufsteigt; denn, nach der griechischen Legende, ist er ohne Schmerz oder Veränderung gestorben und unmittelbar darauf in leiblicher Gestalt wieder aufgestanden und gen Himmel gefahren, um sich mit Christus und der heiligen Jungfrau wieder zu vereinigen.

Von den Wundern, welche der h. Johannes nach seinem Tode gewirkt hat, sind zwei ganz besonders merkwürdig.

1. Als die Kaiserin Galla Placidia mit ihren zwei Kindern von Konstantinopel nach Ravenna zurückkehrte (425 n. Chr.), wurde sie von einem schrecklichen Sturm überfallen. In ihrer Furcht und Angst machte sie dem h. Johannes dem Evangelisten ein Gelübde und weihte ihm, nachdem sie wohlbehalten gelandet, eine herrliche Kirche. Als das Gebäude fertig war, wünschte sie mit grösster Sehnsucht, Reliquien des h. Johannes zu haben, um sein Heiligthum mit denselben zu schmücken. Da man aber damals die Leiber der Heiligen und Martyrer noch nicht auszugraben oder zu kaufen und zu verkaufen pflegte, blieb der Wunsch der frommen Kaiserin unerfüllt. Da hatte aber, wie berichtet wird, der h. Johannes selbst Mitleid mit ihr. Denn er erschien ihr in einer Nacht, als sie andächtig und inbrünstig betete, in einem Gesichte, und als sie sich ihm zu Füssen warf, um ihn zu umarmen und zu küssen, verschwand er, indem er einen seiner Pantoffel oder Sandalen in ihrer Hand zurückliess, welcher lange Zeit aufbewahrt wurde.

1) Vaticanisches Manuscript (aus dem zehnten Jahrhundert).

2) Manuscript aus dem neunten Jahrhundert. Paris. Kat. Library.

Die alte Kirche der Galla Placidia steht noch heutzutage zu Ravenna, um nach dem Verlauf von vierzehn Jahrhunderten das Andenken an ihren Traum und an die Willfährigkeit des heiligen Evangelisten lebendig zu erhalten. Vom ursprünglichen Gebäude ist nur wenig mehr vorhanden. Die herrlichen Mosaikbilder sind, bis auf einige wenige Bruchstücke, aus welchen man den Seesturm und das Gelübde der Galla Placidia ersehen kann, alle verschwunden. Ueber dem Hauptportale, welches von weissem Marmor im lombardischen Stile und reich und zierlich geschmückt ist, ist das Wunder mit dem Pantoffel in zwei Basreliefs über einander dargestellt. Die untere Abtheilung oder Lunette stellt ein Tabernakel und in demselben einen Altar dar. Der h. Johannes bringt Weihrauch dar; auf der anderen Seite befindet sich Barbation, der Beichtvater der Kaiserin; diese selbst liegt zu den Füssen des Apostels und scheint den Pantoffel aufzuheben; zu beiden Seiten schweben sechs Engel, welche die Messgeräthe tragen. In der oberen Abtheilung sieht man Galla Placidia zu den Füssen Christi knieen und ihm den heiligen Pantoffel darbringen, während der Evangelist auf einer und Barbation auf der anderen Seite steht. Diese Basreliefs gehören erst dem zwölften Jahrhundert an und sind vortrefflich erhalten. Dieselben sind, dem Gruppirungsstile nach zu urtheilen, wahrscheinlich von den älteren Mosaikbildern, welche sich vormals im Innern der Kirche befunden haben, copirt worden.

2. Das zweite Wunder hat sich in England zugetragen und ist daselbst auch zuerst dargestellt worden. Der König Eduard der Bekenner hatte, nach Christus und der h. Jungfrau, eine ganz besondere Verehrung für den h. Johannes den Evangelisten. Als er eines Tages, da er aus der Westminsterkirche, wo er die Messe zu Ehren des Evangelisten gehört, zurückkehrte, wurde er von einem Pilger angesprochen, welcher ihn Gott und dem h. Johannes zu Liebe um ein Almosen bat. Der König, welcher gegen die Armen stets sehr barmherzig war, zog sogleich einen Ring von seinem Finger und übergab denselben, Allen unbekannt, dem Bettler. Nachdem der König vierundzwanzig Jahre regiert, begab es sich, dass zwei Engländer, Pilger, auf ihrer Rückkehr aus dem heiligen Lande mit einem als Pilger gekleideten Manne zusammentrafen, welcher sie nach ihrem Vaterlande fragte, und, nachdem er vernommen, dass sie aus England seien, sagte er zu ihnen: „Wenn ihr in eurem Vaterlande angekommen sein werdet, dann geht zum König Eduard und grüsst ihn in meinem Namen; sagt ihm, dass ich ihm für das Almosen danke, welches er mir in einer Strasse zu Westminster gegeben hat; denn dort hat er mir, als ich ihn um ein Almosen bat, diesen Ring gegeben, welchen ich bis jetzt aufbewahrt habe, und ihn sollt ihr ihm zurückbringen und ihm sagen, dass er in sechs Monaten diese Welt verlassen und zu mir kommen werde, um auf ewig bei mir zu bleiben.“ Da sagten die Pilger erstaunt zu dem Unbekannten: „Wer bist du und wo wohnst du denn?“ Und er antwortete: „Ich bin Johannes, der Evangelist. Eduard, euer König, ist mein Freund, und ich habe ihn wegen der Heiligkeit seines Lebens sehr lieb. Geht also jetzt und überbringt ihm diese Botschaft und diesen Ring, und ich werde beten, dass ihr glücklich in eurem Vaterlande ankommt.“ Nachdem der h. Johannes so gesprochen, übergab er ihnen den Ring und verschwand aus ihrem Gesichte. Die Pilger traten, den Herrn für diese Erscheinung preisend und ihm dankend, ihre Reise an, und begaben sich, nachdem sie in England angekommen, zum König Eduard, grüssten ihn und überbrachten ihm den Ring und die Botschaft, indem sie Alles getreulich erzählten. Der König empfing die Nachricht voll Freude und bewirthete die Boten königlich. Dann bereitete er sich zur Abreise aus dieser Welt vor. Am Abend der Geburt Christi, im Jahre des Herrn 1066 n. Chr., ward er krank und am Abende der darauffolgenden Erscheinung Christi starb er. Den Ring übergab er dem Abte von Westminster, damit er daselbst auf ewig unter den Reliquien aufbewahrt würde.

Diese Legende König Eduard's mit dem h. Johannes ist mit anderen Legenden desselben Monarchen an dem Orte des Altares der Capelle Eduard's des Bekenners in Westminster, und zwar in drei Abtheilungen, dargestellt: Die erste stellt den König dar, wie er dem als Pilger verkleideten h. Johannes den Ring übergibt. Im Hintergrunde sieht man Westminster. Die zweite zeigt uns die Zusammenkunft der Pilger mit dem h. Johannes in Palästina; er hält etwas in der Hand, was einem Palmzweig gleich sieht. In der dritten übergeben die Pilger dem bei Tische sitzenden König Eduard den Ring. Die Sculptur ist sehr roh, und die Figuren ohne alles Verhältniss und unschön. Sie mögen aus der Zeit Heinrich's IV. sein.

(Fortsetzung folgt.)

Ueber Umrahmung der Kreuzwegbilder.

Es wäre wünschenswerth, dass die Bilder des nun so häufig in den Kirchen eingeführten h. Kreuzweges

mit den Flächen der Wände in bessere Verbindung gebracht würden, als dies durch das Aufhängen von Tafelgemälden ermöglicht wird. Wir meinen, es sollen die Kreuzwegbilder unmittelbar auf die Wand gemalt werden und die vorschriftsmässig aus Holz zu bestehenden Kreuzchen könnte man oberhalb des einzelnen Gemäldes in die Mauer einsetzen.

Dieser Wunsch dürfte aber leider noch lange nicht in Erfüllung gehen; denn immer wiederum werden von Seiten der Seelsorger oder Wohlthäter der einzelnen Kirchen ohne das mindeste Bedenken Bilder, selbst solche durch die Maschine erzeugte und durch die Zeitungsblätter empfohlene (!), gekauft und mit modernen Goldleisten aus der ersten, besten Verlagshandlung umrahmt! — oder es erhält der nächste Dorfschreiner den Auftrag, passende Rahmen zu verfertigen!

Wie weit solche Kreuzwegbilder von der Aufgabe, einen echten Kirchenschmuck zu bilden, entfernt sind, dazu bedarf es wohl keiner weiteren Erörterung für den Leser. Aber man wird vielleicht entgegnen: heute liefern uns manche in der That tüchtige Künstler annehmbare, ja, sehr schätzenswerthe Kreuzwegbilder in Form von Tafelmalerei. — Gut, wir gehen das gern zu und wünschen sogar, dass stets solch vortreffliche möchten an den Kirchenwänden angebracht werden! Aber wie steht es denn mit deren Umrahmung, wird für diese auch so viel Sorge getragen, und werden die dazu nöthigen Vorstudien gemacht? — Hierüber müssen wir mit einem entschiedenen Nein antworten, und daher dürfte es höchste Zeit sein, dagegen das Wort zu ergreifen und hinzuweisen, wo man die besten Motive zu dieser Aufgabe finden könnte.

Heute sind goldene Rahmen allgemein beliebt geworden, obgleich sie durchaus nicht überall passen oder zu empfehlen sind. Allerdings eignen sie sich für moderne Bilder so ziemlich gut, weil diese in der Regel starke Gegensätze und wenig Harmonie an sich tragen, in welchen Fällen der goldene Rahmen durch seinen Schimmer für den besseren Gesammteindruck wohlthuend wirkt. Aber wir haben, wie oben schon erwähnt wurde, dem neu erwachten Leben der Künste auch eine bessere Schule in der Malerei zu verdanken, die uns edle und harmonisch durchgeführte Bilder liefert; da schadet der moderne goldene Rahmen, indem er das Auge blendet und das Gemälde unruhig macht. — Die Alten haben goldene Rahmen nach neuester Manier stets verschmäht, wie man bei genauerer Untersuchung alter Rahmen leicht ersehen kann; wir sagen bei genauerer Untersuchung, weil unversehrte Originale sehr selten zu finden sind, indem sie später meistens ganz vergoldet wurden. Es ist wahr, dass auch die Alten an ihrer Bilderumrahmung Vergoldung liebten, aber nur theilweise vergoldeten sie die Rahmen, denn entweder liessen sie dem Corpus des Rahmens ganz oder dem grösseren Theile desselben die Farbe des Holzes oder vergoldeten dazu nur noch das Ornament. Auch der ganz umgekehrte Fall kommt vor. Tiefer liegende Theile im Profile, wie besonders Hohlkehlen und Plättchen, wurden roth oder blaugrün bemalt.

Nebst der das Auge ermüdenden Vergoldung ist an den neueren Rahmen der Kreuzwegbilder die Plumpheit in der Formbildung oder ein anderes Mal das Kleinliche in den ornamentalen Theilen zu tadeln. Man hält den Rahmen breit und schwerfällig oder lässt ihn weit aus der Wand hervortreten, um vermeintlich dem Bilde eine kräftige Wirkung zu sichern. Es tritt aber in den meisten Fällen gerade das Gegentheil ein; das Bild verliert in dieser Umwallung, anstatt dass es gewinnt. Der Rahmen hat nicht allein Zweck, das Bild einfach kräftig abzugränzen, sondern soll zugleich demselben zu grösserem Schmucke dienen, ja in jeder Weise zu Gute kommen, d. h. auch in der Wirkung wie möglich dasselbe zu heben im Stande sein, oder doch nicht dieselbe vermindern. Selbst die Wand, auf welcher das Bild angebracht wird, soll durch den Rahmen ähnlich wie das von ihm umschlossene Bild nur gewinnen. Es versteht sich von selbst, dass der Rahmen, sei es durch seine zu schwerfällige oder zu sehr zierliche Form, einen grösseren Eindruck auf den Beschauer nicht machen darf als das Bild. Es muss zwischen beiden Theilen ein bestimmtes, schönes Verhältniss herrschen. Wir schliessen indessen reich gearbeitete Rahmen nicht aus, nur soll auf das Bild und die Wand Rücksicht genommen werden; bezüglich letzterer hat man besonders die Bemalung des Rahmens ins Auge zu fassen, damit beide in ihren Grundtönen gut zusammenstimmen. In Bezug der Grössenverhältnisse soll der Rahmen dem Bilde gegenüberstehen, wie Saum oder Bordure zu einem Teppich, also wie hier einen leichten Abschluss des Ganzen bilden.

Es erübrigt nun, dass wir uns umsehen, wie man den Rahmen unserer Kreuzwegbilder eine edlere Form geben könnte und woher man die uns dabei leitenden Motive oder Gedanken nehmen soll. Die ersten christlichen Zeiten bieten uns hierzu wenige Anhaltspuncte, denn damals kannte man nur Wandgemälde, in welcher Weise, wie bereits bemerkt wurde, auch heute die Kreuzwegbilder behandelt werden sollten. Die alten Wandmalereien finden wir aber mit einfachen Linien abgegränzt, und sie bieten daher nur sehr untergeordnete Motive zu unserem Zwecke. Bessere Dienste leisten die Diptychen und Triptychen. Anfangs erscheint auch an

ihrer Einfassung ein höchst einfaches Profil, nämlich höchstens ein Stab mit einem Plättchen ohne Ornament. Wir wünschen aber heute reicheren Schmuck am Profile und selbst Ornamente sollen den Rahmen beleben. An manchen Arbeiten aus dem Beginne des Mittelalters finden wir auch Motive dazu, denn nicht allein bildliche Darstellungen in Reliefsform, sondern auch einfache Gravirungen bekamen um diese Zeit eine Umrahmung mit einer kräftigeren Profilirung und mit Ornamenten, welche die mannigfaltigste Lage beobachten, indem sie bald laufend, bald ruhend, dann wiederum auswärts und einwärts gebogen und dgl. erscheinen. Das Ornament wird häufig auf einen Viertelstab oder einer Art Carniesform angebracht. — Nicht minder herrliche Motive bietet uns auch das spätere Mittelalter mit seinen mehr oder minder strengen gothischen Stilformen; nur ist darauf zu sehen, dass man aus der rechten Quelle schöpfe; es gibt nämlich viele scheinbar taugliche Motive, welche aber, wie die tägliche Erfahrung lehrt, zu dem gewünschten Ziele nicht führen. Die unserem Bedürfnisse zunächst liegenden Motive dürften wohl an den Flügelthüren der alten Altäre zu suchen sein. Zwar mögen sie Manchem, besonders an dem äusseren Rande, einfach erscheinen; denn an dem nach dem modern-gothischen Geschmacke gearbeiteten Bildrahmen dürfen in der Regel entweder Fialen oder Bekrönungen und andere noch weniger motivirte, durchbrochene und angeklebte Ornamente nicht fehlen (!). — Der Schmuck des Rahmens muss aber in dessen Corpus hineingelegt und mit demselben innig verbunden sein; daher finden wir bei den alten zarte und fleissig gearbeitete Profilirungen und in diesen wiederum oft Ornamente der zartesten Form, Farbenschmuck u. dgl. angebracht. Am unteren Rande läuft das Profil der drei übrigen Seiten in der Regel nicht herum, sondern dafür entdecken wir nur eine Abschrägung gleich einem Wasserschlage an den Fenstern.

Schliesslich bemerken wir noch, dass, wie zwischen Bild und Rahmen die schönste Harmonie herrschen soll, dasselbe bezüglich des Verhältnisses des Rahmens zur Wand gilt, hierzu aber gerade die beliebt gewordene Vergoldung nur in bescheidenem Maasse in Verwendung kommen darf, sonst stösst man gar leicht auf grosse Schwierigkeiten; desshalb mache man fleissig Versuche, Farben mit zu verwenden. — Studiren wir die Alten, dann eröffnet sich eine lange Reihe der herrlichsten Motive zu Compositionen, wie wir sie heute nöthig haben, und die uns so unangenehm berührenden Zerrbilder von Umrahmungen der Neuzeit, im romanischen wie im gothischen Stile, werden nicht wiederholt werden.

(Kirchen-Schmuck.)

Besprechungen, Mittheilungen etc.

München. Das Institut für Glasmalerei in München, das gegenwärtig unter der Direction von F. X. Zettler steht, hat im Laufe der letzten Jahre jährlich 70 bis 80 künstlerisch ausgeführte Fenster geliefert. Unter den Arbeiten des letzten Jahres sind 3 für St. Petersburg bestimmte Fenster (Hamlet am Kirchhofe, Glück und Wohlstand), eine Darstellung der klugen und thörichten Jungfrauen nach einem Carton von Andreas Müller, der nach London gegangen ist, „Christi Taufe, Tod und Auferstehung“, nach Indien bestellt, und endlich 5 grosse Fenster für eine Kirche in New-York hervorzuheben.

Nürnberg. Die sogenannte „Dresdener Erklärung“ der Herren A. Woltman, M. Thausing, W. Lübke, B. Meyer und Genossen vom 5. September d. J. in Betreff des Verhältnisses der beiden bekannten Exemplare der Holbein'schen Madonna zu einander und zum Meister hat im Publicum grosses Aufsehen erregt, ist aber vielseitig nicht richtig verstanden worden. Es handelt sich bei dieser Erklärung um Lösung einer rein wissenschaftlichen Frage, welche den Kunstwerth der beiden Bilder gar nicht berührt. Die Nebeneinanderstellung der beiden Gemälde und ihre Vergleichung mit vielen anderen Werken Holbein's, welche der wesentlichste Zweck der dresdener „Holbein-Ausstellung“ war, hat für jeden Unbefangenen das Resultat ergeben, dass das darmstädter Exemplar das unzweifelhafte Original von Hans Holbein dem Sohn und das dresdener Exemplar eine im grossen Ganzen, namentlich in den Proportionen der Figuren und der Anordnung derselben zu einander und zur Architektur, verbesserte, mit grosser Meisterschaft durchgeführte, in vielen untergeordneten Theilen aber, welche Holbein im Original in übertrefflicher Vollendung durchgeführt hat, nicht verstandene oder nur nebenhin behandelte Copie des darmstädter Originals ist, welches überdies in seiner Wirkung durch den vergilbten Firniss wesentlich beeinträchtigt wird. Damit ist aber keineswegs gesagt, was Viele annehmen, dass das dresdener Bild ein schlechtes, tief unter dem Original stehendes sei. Dem dresdener Bilde soll damit sein hoher künstlerischer Werth in keiner Weise abgesprochen werden. Es liegt hier also der auch sonst vorkommende und sehr leicht erklärliche Fall vor, dass eine Copie, wenn von einem bedeutenden Meister gefertigt, das Original in mancher Beziehung übertrifft.

Strassburg. (Das Concurrenz-Ausschreiben für den Wiederaufbau der Neuen Kirche in Strassburg.) Die Nummern 38 und 39 der deutschen Bauzeitung bringen eine Besprechung über das Concurrenz-Ausschreiben des Consistoriums der Neuen Kirche in Strassburg zur Erlangung von Bauplänen für den Wiederaufbau der zerstörten Kirche. Die Bauzeitung rügt mit Recht, dass verschiedene Bestimmungen des Programms von einer Betheiligung mehr abschrecken, als dazu einladen; vor Allem die den Preisrichtern, unter welchen die Mitglieder des Consistoriums die Mehrzahl bilden, in ganz ungewöhnlichem Maasse vorbehaltene Freiheit in der Zuerkennung und Versagung der Preise. Noch mehr aber muss die deutschen Architekten die Auswahl der sachverständigen Richter befremden, indem das Kirchen-Consistorium einer deutschen, dem Deutschen Reiche wiedergewonnenen Stadt neben zwei pariser Architekten nur noch den Professor Semper in

Wien zum Preisrichter beruft, einen zwar deutschen und gewiss deutsch gesinnten Architekten, gegen dessen Wahl an sich auch Niemand etwas einwenden wird, der aber nicht dem neu begränzten Deutschland angehört. Während dem zurückerworbenen Reichslande und vor Allem der gepriesenen Stadt Strassburg aus allen Gauen des Vaterlandes brüderliche Gesinnung und werkthätige Hülfe in vollstem Maasse entgegengetragen wird, und sich erwarten liess, dass deutsche Künstler mit besonderer Liebe ihre Kräfte der vorliegenden Aufgabe gewidmet hätten, finden die Bauherren im grossen Deutschen Reiche keinen Mann, dem sie das Amt eines Preisrichters anvertrauen möchten, und setzen eine Jury ein, die vielleicht als eine internationale angesehen werden soll, in Wahrheit aber antinational erscheint. Wie Elsass-Lothringen in Sachen des Handels-Verkehrs noch als zu Frankreich gehörig betrachtet sein will, so richtet eine strassburger Kirchenbehörde auch auf dem Felde der Kunst ihre Augen zunächst nach Paris. — Wenn sonach deutsche Architekten nicht als geladen erscheinen, so werden sie wohlthun, sich nicht aufzudrängen.

Nancy. Lothringen und mit ihm die schönen Künste, die Geschichte und die Alterthumswissenschaft haben einen empfindlichen Verlust erlitten. In der Nacht vom 16. zum 17. Juli hat eine heftige Feuersbrunst das altehrwürdige Schloss der Herzoge von Lothringen in Nancy zerstört, deren Nachkommen heute die Souveraine des Hauses Oesterreich sind. Nur mit ungeheuren Anstrengungen gelang es, die runde Capelle zu retten, in welcher die irdischen Ueberreste der alten lothringer Herzoge ruhen. Das Haus der Gendarmerie ist abgebrannt; die Sammlungen und die Bibliothek der archäologischen Gesellschaft in Lothringen sind vernichtet, man konnte nur die alten Tapeten Karl's des Kühnen den Flammen entreissen; im Uebrigen blieben nur die Mauern von allen diesen Gebäuden aufrecht. Der Verlust wird auf über 500,000 Fr. geschätzt.

Innsbruck. (Ein Meisterwerk des Mittelalters.) Das Urtheil in Betreff der mittelalterlichen Kunstwerke aus dem Gebiete der Malerei und Plastik ist im Allgemeinen noch immer ein beschränktes zu nennen. Dieses Urtheil lautet gewöhnlich dahin, dass man behauptet, das Mittelalter habe in seinen Darstellungen die äussere Form zu sehr vernachlässigt und seine ganze Kraft nur auf den zu Grunde liegenden Gedanken und Ausdruck in den betreffenden Kunstwerken aufgewendet und so Gebilde geschaffen, welche zwar durch Gedankenreichthum und Wahrheit des Ausdrucks überraschen, andererseits aber wieder durch Vernachlässigung der äusseren Form jene schönen Eigenschaften verkümmern und daher selten vollendete Kunstwerke sind. Dieses Urtheil dürfte in vieler Beziehung zu entschuldigen sein, wenn man bedenkt, dass die mittelalterlichen Kunstwerke, welche uns meistens zu Gesicht kommen, aus Jahrhunderten stammen, welche der Verfallperiode mittelalterlicher Kunst angehören, während jene Werke, welche in der Blüthezeit des Mittelalters entstanden, nur selten uns zur Anschauung zukommen, einerseits weil wenige Reste, namentlich in Tirol, erhalten sind, und andererseits dieses Wenige meist in einem äusseren Zustande sich befindet, der das Urtheil der Laien täuscht und irre führt. Der Kunstverständige wird aber zugestehen müssen, dass viele Werke, welche dem 12. und dem Beginne des 13. Jahrhunderts angehören, sich gleicher Weise durch Schönheit und Wahrheit der Gedanken wie auch durch äussere Formvollendung auszeichnen. Die Wahrheit dieser Sätze beweist zur Genüge das dieser Tage dahier in Neuhauser's Glasmalereianstalt ausgestellte Meisterwerk mittelalterlicher Plastik, das geeignet ist, in jedem Unbefangenen ein gerechtes Urtheil über mittelalterliche Kunst hervorzurufen. Es ist dies ein in über Lebensgrösse verfertigter Christus am Kreuze mit der heiligen Jungfrau und dem Johannes, welches seit dem 13. Jahrhundert in der Schlosskirche zu Wechselburg (im Königreich Sachsen bei Glauchau am Rochlitzer Berg) aufgestellt war und das der gegenwärtige Besitzer des Schlosses, der erst vor einigen Jahren zur katholischen Kirche übergetretene Graf Schönburg, hieher sandte, damit das Werk durch die bewährte Hand des Herrn Professors M. Stolz restaurirt werde. Wenn dieses Kunstwerk einer gediegenen Restauration bedürftig ist (der Kopf der Muttergottes ist durch Schrotschüsse verunstaltet, ausserdem fehlen noch einige Finger und die Bemalung ist ganz erblasst), dennoch lässt sich noch ganz gut die Vortrefflichkeit und die Feinheit des Ganzen, sowohl was den Ausdruck als auch die Formvollendung betrifft, erkennen. Diese mittelalterliche Sculptur ist eines der schönsten Stücke altdeutscher Kunst, die wir in Deutschland noch aus den Stürmen der Jahrhunderte herübergerettet haben. Wahrhaftig überwältigend ist der Eindruck, den dieses Werk auf den Beschauer hervorruft. Der milde, liebevolle Ausdruck des Christuskopfes ist wahrhaft überraschend. Es ist eine grosse Ehre für das Land Tirol, dass es gerade seinen Künstlern vorbehalten bleibt, dieses herrliche Werk wieder mit seinem ursprünglichen Glanze zu umgeben. An diesem Werke können unsere vielversprechenden Künstler sich ein Beispiel nehmen, wie sehr bei der rechten christlichen Kunst äussere Formgewandtheit mit tiefsinniger Auffassung Hand in Hand gehen soll und kann.

Aphorismen

von Dr. A. Reichensperger.

Die Pflege der hohen monumentalen Kunst kann nur unter der Hand solcher gedeihen, welche neben der Gegenwart auch die Vergangenheit und die Zukunft, überhaupt die grossen Menschheits-Fragen im Auge behalten. Es lässt sich da nichts improvisiren: auf die Erfindung eines neuen Stiles ausgehen, heisst ungefähr eben so viel, als eine neue Sprache oder doch einen neuen Dialekt erfinden wollen.

Im Puncte der öffentlichen Meinung kommt es weit weniger darauf an, was sie meint, als worauf sie sich stützt und wie weit sie berechtigt ist. Die öffentliche Meinung ist z. B. dermalen noch ganz entschieden für das Einfach-Hässliche in Betreff des Baustils, für gerade Linien, todte Symmetrie, Einfarbigkeit und Eintönigkeit — für Cement, Gyps, Gusseisen, Zink, Steinpappe, Terracotta — maskirtes oder maskirendes Material — soll man darum das Knie vor ihr beugen?

Die beste Restauration eines alten Baudenkmales ist diejenige, die äusserlich am wenigsten als solche hervortritt. Damit ist aber unseren Architekten in der Regel nicht sonderlich ge-

dient. Sie wollen, dass von ihrer Persönlichkeit und deren Wirken möglichst viel sich bemerklich macht; mitunter suchen sie wohl gar sich und Anderen die Illusion zu bereiten, dass das alte Werk ihre eigene Schöpfung sei.

Unsere Kunstliteraten machen sich durchweg einen ganz falschen Begriff von dem Wirken der grossen Meister des Mittelalters, und zwar wohl hauptsächlich um desswillen, weil sie es für unmöglich erachten, dass man zugleich ein freier, fester, klarer, mit Einem Wort ein ganzer Mann und ein demüthiggläubiger Christ sein kann, indem sie selbst durchschnittlich weder das eine noch das andere zu sein pflegen. In jener Zeit hatte der Verstand noch nicht von der Einbildungskraft sich getrennt und in der gegenwärtig so vulgären Zweifelsucht seine Spannkraft eingebüsst; die verschiedenen Seelenkräfte unterstützten sich vielmehr wechselseitig und hielten sich unter einander in einem gewissen Gleichgewichte. Ein tüchtiges, nach einem bestimmten Ziele gerichtetes, auf dem Boden der Tradition erwachsenes Wissen und Können, gehoben durch den Glauben an Gott und seine Verheissungen, ermöglichte es auch dem Minderbegabten, Werke zu schaffen, welche die Probe der Jahrhunderte bestehen, und zwar in solcher Fülle, dass der Vandalismus vieler Generationen nicht damit aufzuräumen vermocht hat. — Man erachtet es in der Regel für unmöglich, auf den damaligen Standpunct wieder zurückzukommen; allein, warum sollten wir uns denn nicht den falschen Dünkel eben so gut abgewöhnen können, wie jede andere Untugend? Und damit wäre schon gar Vieles gewonnen. Wenn eben nur ein Jeder in sich gehen, einfach seine Schuldigkeit thun will, so ist die Zukunft sogar völlig gesichert.

Die meisten Kämpfe in allen geistigen Sphären sind Gränzstreitigkeiten. Nirgendwo anders sind aber zur Zeit die Gränzen dermaassen in Verwirrung gerathen, wie in der Kunstsphäre. Alles fliesst in einander über: die Glasmalerei in die Staffeleimalerei, der Holzschnitt in den Kupferstich, die Photographie in die Zeichnung, die Architektur in die Maschinen-Construction; alle Materialien werden durch einander geworfen und in gleicher Weise behandelt: Zink wie Eisen, Eisen wie Stein, Stein wie Holz und umgekehrt. In solchem Mischmasch muss natürlich jedes Stilgefühl untergehen, da dasselbe gerade wesentlich auf der bewussten Unterscheidung der verschiedenen Zwecke und Mittel beruht. Die Confusion ist hauptsächlich durch die oberflächliche Afterkritik herbeigeführt, die nur danach fragt, wie etwas eben aussieht, so wie durch den Hang zum Abstracten, und sie gedeiht vorzugsweise durch die grosse Consumtion von Papier, auf welchem sich Alles so ziemlich gleichmässig ausnimmt. Namentlich wird durch die Vielzeichnerei auch der Sinn für die Proportionen ertödtet, die bei jedem Kunstwerk so wesentlich in Betracht zu kommen haben, dass, was z. B. nach einem grossen Maassstabe ausgeführt schön ist, nach einem kleinen wahrhaft hässlich ist.

Die Kunst, wie überhaupt alle Schönheit, darf nicht um ihrer selbst willen auf den Altar gehoben werden; sie darf nicht Selbstzweck sein, sie muss dienen. Der Schönheitscultus ist wie der Geniecultus ein krankhaftes Product des Egoismus.

Nur im Ringen mit dem Stoffe erstarkt der schaffende, bildende Geist. Unsere wohlfeilen Vervielfältigungskünste drohen die Erfindungskraft allmählich auf Null zu reduciren.

„Die Völker wie die Staaten haben ihre Kindheits-, Jünglings- und Greisenalter, worauf sie dann absterben mit Naturnothwendigkeit." Diese vom Leben der Individuen hergenommene Metapher hat gewisser Maassen Gesetzeskraft in der gebildeten Welt erlangt; sie ist zu einer Maxime geworden, aus welcher man denn auch für die ästhetische Fortentwicklung mit aller Sicherheit die tiefgehendsten Folgerungen herleiten zu können glaubt. Und dennoch theilt der Satz das Geschick so vieler anderer im Cours befindlicher Gemeinplätze — er ist falsch: jedenfalls ist er nichts weniger als allgemein gültig. Die moralischen Existenzen folgen eben einem ganz anderen Lebensgesetze als deren Träger, die physischen Existenzen. Insbesondere ist das Christenthum eine unversiegbare Lebensquelle: in dem Maasse, in welchem ein Volk aus dieser Quelle schöpft, wird es eben leben und blühen; hier kann es sich auch wieder verjüngen, falls es durch Abfall gealtert war. Wenn die Kathedralen des Mittelalters dermalen, nachdem Jahrhunderte sie dem Untergang Preis gegeben, zu neuem Leben erwachen und gegen Himmel wachsen, so geschieht dies im Ganzen genommen nur um desswillen, weil die betreffenden Völkerschaften sich wieder auf sich selbst besinnen und auf den Geist, unter dessen Eingebung einstmals die Fundamente gelegt worden sind.

Das Haupthinderniss, welches der Einführung der Gothik sich entgegenstellt, ist der Umstand, dass sie so grosse Schwierigkeiten darbietet, dass sie unmöglich nebenbei gelernt und prakticirt werden kann. Jedes Werk in diesem Stile muss neu sein, und doch innerhalb eines festen Gesetzes sich halten. Weder mit der Schablone, noch mit der blossen Routine ist da auszukommen, am allerwenigsten mit jener seichten Vielwisserei, wie sie erfordert zu sein pflegt, um glücklich durch die verschiedenen Staats-Examina zu passiren, welche fast allerwärts auf unserem Continente (die praktischen Engländer wissen nichts davon und wollen nichts davon wissen) die Grundbedingung der bürgerlichen Existenz abgeben.

Die Altmacherei (der archaistische Purismus) ist bei der Wiederherstellung von Monumenten eine nicht minder gefährliche Klippe, als die Neumacherei, und kann nicht genug vor der Abgeschmacktheit gewarnt werden, Säcularbauten, wie z. B. Kathedralen, in Allem und Jedem auf den Stil ihrer Entstehungszeit zurückzuführen. Um stets die rechte Linie in dieser Beziehung einhalten zu können, ist neben einer gründlichen Kenntniss von den relativen Vorzügen jeder Stilperiode ein gewisser Tact erforderlich, welchen man sich nur allmählich durch vieles Vergleichen anzueignen vermag.

(Nebst einer artistischen Beilage.)

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst. Herausgegeben und redigirt von F. van Endert in Cöln. Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 22. — Köln, 15. November 1871. — XXI. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Die Apostel in der bildenden Kunst.

Von B. Eckl in München.

(Fortsetzung.)

V.

Der heilige Philippus.

1. Lebensgeschichte und Legende.

Vom heiligen Philippus kommt im Evangelium nur wenig vor. Er wurde zu Bethsaida geboren und war einer der ersten derjenigen, welche unser Heiland aufforderte, ihm nachzufolgen. Nach dessen Himmelfahrt reiste er nach Scythien und predigte daselbst das Evangelium zwanzig Jahre lang. Hierauf predigte er zu Hieropolis in Phrygien, wo er die Einwohner der Verehrung einer ungeheuren Schlange oder eines ungeheuren Drachens, oder des Gottes Mars in dieser Gestalt ergeben fand. Da der Apostel sich über ihre Blindheit erbarmte, befahl er der Schlange im Namen des Kreuzes, welches er in der Hand hielt, zu verschwinden, und also gleich glitt das Reptil hinter den Altar und gab zugleich einen so fürchterlichen Gestank von sich, dass viele Menschen starben und der Sohn des Königs todt in die Arme seiner Begleiter fiel; aber der h. Apostel erweckte ihn durch Gottes Macht wieder zum Leben. Alsdann wurden die Priester des Drachens wider ihn aufgebracht und ergriffen und kreuzigten ihn, und warfen ihn, während sie ihn kreuzigten, mit Steinen. So gab er seinen Geist auf, indem er wie sein göttlicher Meister für seine Feinde und Peiniger betete (im Jahre 80 oder 81 nach Chr.).

Nach der h. Schrift hatte der h. Philippus viele Töchter, welche Prophetinnen waren und viel Volk zum christlichen Glauben bekehrten. (Ap.-Gesch. XXI. 9.) Im griechischen Kalender werden St. Marianne, seine Schwester, und St. Hermiane, seine Tochter, als Martyrerinnen genannt.

2. Kunst.

Wenn der h. Philippus allein oder als einer aus der Reihe der Apostel dargestellt wird, dann erscheint er gewöhnlich als ein Mann in der Blüthe des Lebens, mit wenig Bart und einem wohlwollenden Angesichte, da er als merkwürdig liebevoll geschildert wird. Er trägt als sein Attribut ein Kreuz in verschiedener Form; zuweilen ist es ein kleines Kreuz, welches er in der Hand trägt, zuweilen ein hohes in der Form eines T oder ein langer Stab mit einem kleinen lateinischen Kreuz am oberen Ende desselben.

Das Kreuz des heiligen Philippus kann eine dreifache Bedeutung haben: es kann 1) sein Martyrthum andeuten, oder 2) seinen Sieg über die Götzen durch die Macht des Kreuzes, oder 3) wenn über dem Pilgerstab angebracht, seine Mission unter den Barbaren als Prediger des Kreuzes des Heils. — Einzelne Figuren des h. Philippus als Schutzpatron kommen nur selten vor. Auf der Façade der St. Michaelskirche zu Florenz befindet sich eine schöne Statue von ihm, eine andere in lesender Stellung; im Dome zu Siena eine von Beccafumi; eine andere in sitzender und lesender Stellung im Belvedère zu Wien von Ulrich Maier.

Sujets aus dem Leben des heiligen Philippus, entweder als einzelne Gemälde oder in einer Reihe, trifft

man gleichfalls nur selten. Da er der Erste war, welcher vom Herrn berufen wurde, Alles zu verlassen und ihm nachzufolgen, und seine Berufung daher in der Kirche als ein Fest gefeiert wird, muss er unseres Erachtens für sich allein behandelt werden; aber man findet ihn nirgends allein dargestellt. Wir kennen nur drei aus seinem Leben genommene Sujets:

1) Bonifacio. St. Philippus steht vor dem Heiland; die Haltung des letzteren ist äusserst würdig, die des heiligen Philippus bittend; die anderen Apostel sieht man im Hintergrunde; das Colorit und der Ausdruck des Ganzen wie bei Titian. Das Sujet dieses herrlichen Gemäldes ist durch die darunter stehende Inschrift: „*Domine, ostende nobis Patrem, et sufficit nobis.*“ „*Philippe, qui videt me, videt et Patrem meum: ego et Pater unum sumus.*“ (*Joh. XIV. 14,*) ausgedrückt. Dieses Gemälde befindet sich in der Akademie zu Venedig.

2) St. Philippus vertreibt die Schlange. Der Schauplatz ist das Innere eines Tempels, ein Altar mit der Statue des Gottes Mars; eine unter dem Altar hervorkriechende Schlange tödtet die Umstehenden mit ihrem giftigen und feurigen Athem; das alte Frescogemälde in der Capelle zu Padua ist äusserst lebhaft, steht aber dem dasselbe Sujet darstellenden in der h. Kreuzkirche *(Santa Croce)* zu Florenz von *Fra Filippo Lippi*, wo die würdige Haltung des Apostels und die Gruppe des in den Armen seiner Begleiter sterbenden Sohnes des Königs wunderbar effectvoll und dramatisch sind, weit nach. Philipp war, wohl gemerkt, der Schutzpatron der Maler!

3) Die Kreuzigung des h. Philippus. Nach den alten griechischen Traditionen wurde er mit dem Kopf abwärts gekreuzigt und ist auch auf dem Thurm der St. Paulskirche so dargestellt und eben so auch auf einem alten Gemälde über dem Grabe des Cardinals Philipp d'Alençon, wo sein Namens-Patron St. Philippus wie der h. Petrus mit Stricken an das Kreuz befestigt ist und mit dem Kopfe an demselben abwärts hängt;[1]) aber auf dem alten Frescogemälde von *Giusto da Padova*, in der Capelle des h. Philippus, ist er in der gewöhnlichen Weise gekreuzigt, mit einem langen rothen, bis auf die Füsse gehenden Gewande bekleidet.

Man muss St. Philipp den Apostel nicht mit Philipp dem Diakon verwechseln. Philipp der Diakon hat den Kämmerer der Königin von Aethiopien, Candace, getauft, obgleich diese Handlung zuweilen dem Apostel Philippus zugeschrieben wird. Die Begebenheit mit der Taufe des Aethiopiers, welche auch mit fliessendem Wasser auf dem Wege Statt fand, der von Jerusalem nach Gaza hinabgeht, ist in verschiedenen schönen Landschaften mit vielem Effecte dargestellt worden. Claude Salvator Rosa, Jan Both, dieser in einem schönen Gemälde in der Queen's Gallery, Rembrandt, Cuyp und Andere haben sie so behandelt.

1) Dieses Gemälde befindet sich zu Rom in der Kirche S. Maria in Trastevere (1397).

VI.

Der heilige Jakobus der Jüngere.

„Der sechste ist der h. Jakobus der Jüngere oder der Kleinere, auch der Gerechte genannt. Er war ein naher Verwandter Christi, da er der Sohn der Maria, der Gattin des Kleophas und Schwester der h. Jungfrau Maria, war, wesshalb er auch der Bruder des Herrn genannt wurde. Von ihm wird bis nach der Himmelfahrt Christi nichts Besonderes berichtet. Er wird als der erste christliche Bischof von Jerusalem betrachtet und wegen seiner Selbstverläugnung, Frömmigkeit, Weisheit und Liebe verehrt. Nachdem er durch den Eifer seiner Lehre die Wuth der Schriftgelehrten und Pharisäer aufgeregt und sich insbesondere die Feindschaft des Hohenpriesters Ananas zugezogen, warfen sie ihn von einer Terrasse oder einer Brustwehr des Tempels herab, und einer aus dem wüthenden Pöbel schlug ihm unten mit einem Walkerknüttel den Schädel ein.

In einzelnen Figuren und auf Andachtsbildern lehnt der h. Jakobus gewöhnlich an diesem Knüttel, dem Werkzeuge seines Martyrthums. Nach einer alten Tradition hatte er mit dem Heilande hinsichtlich seines Angesichtes und seiner äusseren Erscheinung eine so grosse Aehnlichkeit, dass man sie nur schwer unterscheiden konnte. Die h. Jungfrau selbst, sagt die Legende, hätte sie, wenn sie sich hätte irren können, mit einander verwechseln können. Und diese grosse Aehnlichkeit machte auch den Kuss des Verrathes Judas nothwendig, um den Soldaten sein Opfer zu bezeichnen.

Diese charakteristische Aehnlichkeit wird auf den ältesten und besten Darstellungen des h. Jakobus auch beachtet und durch diese wird er auch gewöhnlich unterschieden, wenn er seinen Knüttel, welcher sehr oft nur ein dicker Stock ist, nicht hat. Mit Ausnahme dieser schriftmässigen Scenen, worin die Apostel anwesend sind, gibt es nur wenige Gemälde, auf welchen Jakob der Kleinere dargestellt ist. Er scheint als Schutz-Patron nicht recht volksthümlich geworden zu sein. Das

Ereigniss seines Martyrthums kommt nur sehr selten vor und wird sehr buchstäblich wiedergegeben; der Schauplatz ist ein Hof des Tempels mit Terrassen und Balconen; er fällt auf den Erdboden oder ist bereits auf denselben herabgefallen, und einer aus dem Pöbel hebt den Knüttel auf, um ihn zu schlagen.

Unwissende Künstler haben zuweilen Jakob den Grösseren mit Jakob dem Kleineren verwechselt. Die dem h. Philippus und dem h. Jakobus geweihte Capelle *dei Balludi* zu Padua enthält eine Reihe Frescogemälde aus dem Leban des h. Jakobus des Jüngern, auf welchen einige der wunderbaren Begebenheiten dargestellt sind, die in der *Legenda aurea* dem h. Jakobus dem Aelteren zugeschrieben werden.

1) Die Versammlung der Apostel zu Jerusalem, auf welcher der h. Jakobus zum Oberhaupt oder Bischof der dortigen ganzen Kirche ernannt wurde.

2) Unser Heiland erscheint nach seiner Auferstehung dem h. Jakobus, welcher gelobt hatte, nichts zu essen, bis er den Herrn gesehen.

3) Der h. Jakob wird im Hofe des Tempels von der Kanzel herabgeworfen.

4) Er wird von dem Walker erschlagen.

5) Ein Kaufmann wird von einem Tyrannen aller seiner Güter beraubt und ins Gefängniss geworfen. Er ruft den h. Jakobus um Hülfe an, welcher, indem er ihn auf die Spitze des Thurmes führt, dem Thurme befiehlt, sich bis auf den Boden zu beugen, worauf der Kaufmann flieht und entrinnt; oder nach der in dem Frescogemälde befolgten Darstellung: der Apostel hebt den Thurm auf einer Seite von seinem Fundamente aus in die Höhe und der Gefangene entschlüpft aus demselben wie eine Maus aus einer Falle.

6) Ein armer Pilger, der weder Geld, noch etwas zu essen hatte, schlief auf dem Wege ein und fand bei seinem Erwachen, dass der h. Jakobus einen Laib Brod neben ihn hingelegt hatte, mit welchem er wunderbarer Weise bis zum Ende seiner Reise ausreichte. Diese beiden letzteren Geschichten werden auch vom h. Jakobus von Galicien erzählt, aber es finden sich wohl schwerlich Gemälde aus seinem Leben, auf welchen sie vorkommen. Hier beziehen sie sich unzweifelhaft auf St. Jakobus den Jüngern, da die Capelle ihm geweiht ist.

VII.

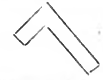
Der heilige Thomas.

Der heilige Thomas, genannt Didymus (der Zwilling) nimmt in der Reihe der Apostel den siebenten Platz ein. Er war ein Galiläer und Fischer, und wir finden ihn bei zwei in der h. Schrift erwähnten Gelegenheiten hervorgehoben. Als Jesus nach Bethania ging und sein Leben von den Juden bedroht war, sprach Thomas: „Lasst uns auch mitgehen, auf dass wir mit ihm sterben!“ Nach der Auferstehung Christi wollte er nicht an dessen Wiedererscheinen glauben, bis er ihn mit eigenen Augen gesehen hätte, und diese Begebenheit ist betitelt: die Ungläubigkeit des h. Thomas. Aus diesen beiden Ereignissen können wir uns einige Begriffe von seinem Charakter bilden: muthig und liebend, aber nicht geneigt, Dinge für sogleich verbürgt zu halten oder, wie ein französischer Schriftsteller dies ausdrückt: „*brusque et résolu, mais d'un esprit exigeant.*“ Nach der Auferstehung des Heilandes ging St. Thomas nach Osten, indem er das Evangelium in fernen Ländern gegen Sonnenaufgang predigte. Es besteht eine in der Kirche angenommene Tradition, dass er bis nach Indien kam; dass er daselbst mit den drei Königen zusammengetroffen sei und sie getauft und in Indien eine Kirche gegründet und daselbst auch den Martyrtod erlitten habe. Es wird erzählt, dass die Portugiesen zu Meliapore eine alte Inschrift gefunden haben, welche besagt, dass der h. Thomas am Fusse eines Kreuzes, welches er errichtet, mit einer Lanze durchbohrt worden und erst sein Leib im Jahre 1523 daselbst gefunden und nach Goa gebracht worden sei.

Auf Correggio's Bild des h. Thomas als Schutzpatron von Parma ist er von Engeln umgeben, welche zum Zeichen seines apostolischen Wirkens in Indien ausländische Früchte tragen.

Es gibt eine grosse Anzahl extravaganter und poetischer Legenden vom h. Thomas. Wir werden aber bloss solche anführen, welche in der Kirchenmalerei angenommen und von den Künstlern des Mittelalters behandelt wurden.

Wenn der h. Thomas allein oder mit Anderen als Apostel dargestellt wird, trägt er auf allen Andachtsbildern, welche nicht vor dem 13. Jahrhundert gefertigt wurden, das Baumeister-Richtscheit von dieser Gestalt:



Da er nun ein Fischer, und weder ein Zimmermann, noch ein Maurer war, muss der Ursprung dieses Attributes in einer der bekanntesten Legenden gesucht werden, welche ihn zum Gegenstand hat.

Als der h. Thomas zu Cäsarea war, erschien ihm

der Herr und sprach zu ihm: „Der König von Indien Gondoforus, hat seinen Minister geschickt, um in der Baukunst bewanderte Werkleute zu suchen, welche für ihn einen Palast bauen sollten, der schöner wäre, denn der des Kaisers zu Rom. Sieh nun, ich will dich dahin senden." Und Thomas ging, und Gondoforus befahl ihm, einen prächtigen Palast für ihn zu bauen, und gab ihm zu diesem Ende viel Gold und Silber. Der König ging in ein fernes Land und war zwei Jahre lang abwesend, und der h. Thomas vertheilte unterdessen, anstatt einen Palast zu bauen, alle ihm anvertrauten Schätze unter die Armen und Kranken; und als der König zurückkehrte, ward er sehr zornig und liess den h. Thomas ergreifen und ins Gefängniss werfen und sann für ihn auf einen schrecklichen Tod. Mittlerweile starb der Bruder des Königs, und der König beschloss, ihm ein prächtiges Grabmal zu errichten; aber der Todte stand, nachdem er einige Tage lang todt gewesen, plötzlich wieder auf, setzte sich aufrecht und sprach zu dem Könige: „Der Mann, den du martern willst, ist ein Diener Gottes; sieh! ich bin im Paradiese gewesen und die Engel zeigten mir dort einen wunderbaren Palast von Gold, Silber und Edelsteinen, und sagten: „Das ist der Palast, den der h. Thomas für deinen Bruder Gondofor erbaut hat." Und als der König diese Worte gehört, eilte er nach dem Gefängnisse und befreite den Apostel; und Thomas sprach zu ihm: „Weisst du nicht, dass diejenigen, welche himmlische Dinge besitzen wollen, sich wenig um die Dinge dieser Erde bekümmern? Es gibt im Himmel unzählige Paläste, welche vom Anbeginn der Welt für diejenigen bereit stehen, welche sich den Besitz durch den Glauben und die Liebe verschaffen. Dein Reichthum, o König, kann dir den Weg zu einem solchen Palaste bereiten, aber dir nicht dahin nachfolgen."

Das Richtscheit bezeichnet den h. Thomas als den geistigen Baumeister des Königs Gondoforus, und aus demselben Grunde ist er auch zum Schutzpatron der Architekten und Baumeister gewählt worden.

Es herrscht in dieser Legende oder Allegorie, so phantastisch sie auch ist, doch eine augenfällige Schönheit und Bedeutsamkeit, auf welche man nicht erst hinzuweisen braucht. Sie scheint zu denjenigen zu gehören, welche ursprünglich nicht als Thatsachen angenommen, sondern als Parabeln und religiöse, zum Unterrichte des Volkes dienende Fictionen erfunden wurden, wie dies auch bei den Geschichten unseres Heilandes vom „guten Samaritan, dem verlorenen Sohn" u. s. w. der Fall war, nur dass sie durch die Darstellung irgend einer berühmten und hohen Persönlichkeit — unseres Heilandes, der h. Jungfrau oder eines der Apostel — als Helden der Erzählung noch schlagender und eindringender gemacht wurden. Die schöne Legende vom h. Thomas und von König Gondoforus ist auf einem der Fenster der Kathedrale von Bourges dargestellt — ein recht geeignetes Geschenk der Baumeister-Gesellschaft in jener alten Stadt. Auch ist sie das Sujet eines der schönsten der altfranzösishen **Mysterien**, welche im vierzehnten Jahrhundert in Frankreich mit grossem Beifall aufgeführt wurden.

Aber in den historischen Sujets aus dem Leben des h. Thomas muss einem in der h. Schrift vorkommenden Ereignisse, in welchem er als eine Hauptfigur erscheint, der erste Platz angewiesen werden. „Die Ungläubigkeit des h. Thomas" kommt in allen älteren Reihen-Darstellungen aus dem Leben Christi als eines der Ereignisse seiner Sendung und einer der Beweise seiner Auferstehung vor. Auf den alten Thoren der St. Pauluskirche ist es als ein heiliges Mysterium mit grosser Einfachheit behandelt, indem der h. Thomas die Hauptfigur in der Handlung ist, als der Einzige, dessen Ueberzeugung für die ganze Welt Ueberzeugung bringen sollte. Christus steht auf einem Piedestal und über demselben befindet sich ein Kreuz; die Apostel stehen auf beiden Seiten um ihn herum und St. Thomas streckt, näher kommend, seine Hand aus. Das Ereigniss kommt als ein besonderes Sujet in den späteren italienischen und flämischen Kunstschulen häufig vor. Die gewöhnliche Behandlung lässt, wenn sie in diesem dramatischen Stile gegeben ist, zwei Variationen zu. Entweder legt St. Thomas seine Hand mit dem Ausdruck des Zweifels und der Furcht auf die Wunde des Heilandes, oder er blickt, nachdem seine Zweifel beseitigt, in Anbetung und Bewunderung empor. Von der ersten Darstellung ist eines der schönsten Beispiele ein wohlbekanntes Gemälde von Rubens (in der Galerie zu Antwerpen), eines seiner schönsten Werke und merkwürdig wegen der Wahrheit des Ausdrucks im Angesichte des Apostels, dessen Hand sich an der Seite Christi befindet; St. Johannes und Petrus stehen hinter ihm. Auf Van Dyck's Gemälde zu Petersburg bückt sich St. Thomas, um die Hand des Heilandes zu untersuchen. Auf einer, Raphael zugeschriebenen Zeichnung haben wir die zweite Darstellung: den Blick der erstaunten Ueberzeugung bei St. Thomas[1]). Nicolo Paussin hat diesen Gegenstand schön gemalt, indem er zwölf Figuren einführt[2]). Bouvicino's Gemälde ist berühmt, aber er hat den Fehler begangen,

1) Passavant, **Raphael** II. 116.

2) Dieses Gemälde ist gestochen von Andran.

dass er die zwei Hauptfiguren beide in Profil dargestellt hat[1]).

Der Legenden-Gegenstand „*Madonna della Cintola*" gehört eigentlich zu den Legenden von der h. Jungfrau, aber da der h. Thomas stets eine Hauptperson ist, wollen wir es hier erwähnen. Die Legende erzählt, dass der Apostel Thomas, als die Mutter des Heilandes gen Himmel emporstieg, nicht anwesend war; aber nach drei Tagen kehrte er zurück, und da er an der Wahrheit ihrer glorreichen Auffahrt zweifelte, so verlangte er, dass ihr Grab geöffnet werden sollte. Dies geschah dann auch, und siehe da! es ward leer befunden. Dann warf ihm die h. Jungfrau, sich seiner Schwachheit und Glaubensmangels erbarmend, ihren Gürtel herab, auf dass dieser, handgreiflich in seiner Hand verbleibende Beweis, für alle Zeiten alle Zweifel aus seiner Seele entfernen möchte, — wesshalb man den h. Thomas auf vielen Gemälden der Himmelfahrt und Krönung der h. Jungfrau unten, den Gürtel in seiner Hand haltend, sieht, wie z. B. in Raphael's schöner „Krönung" im Vatican und in Correggio's „Himmelfahrt" zu Parma, wo St. Thomas den Gürtel hält und ein anderer Apostel denselben küsst.

Der Glaube, dass der Gürtel in der Kathedrale zu Pistoja aufbewahrt werde, hat diese Legende zu einem Lieblings-Sujet der florentinischen Maler gemacht, und man findet dasselbe nicht bloss als ein Ereigniss in der Scene der Himmelfahrt, sondern auch in einer rein mystischen Art und Weise behandelt, wie z. B. auf einem bezaubernden Basrelief von *Lucca della Robbia* in der florentiner Akademie, wo die h. Jungfrau, umgeben von einem Engelchor, dem Apostel ihren Gürtel übergibt. Auf einem schönen Gemälde von Granacci (in der Akademie zu Florenz sitzt die h. Jungfrau auf den Wolken neben ihr befindet sich ihr leeres Grab; auf der einen Seite kniect der h. Thomas, welcher den Gürtel ehrerbietig empfängt; auf der anderen kniet der Erzengel Michael. An Einfachheit der Anordnung, an Schönheit des Ausdrucks und zarter Harmonie der Farbe ist dieses Gemälde nur selten übertroffen worden[2]). Granacci hat dieses Sujet noch einmal behandelt, und der h. Thomas empfängt den Gürtel in Gegenwart des h. Johannes des Täufers, des h. Laurentius, des h. Jacobus des Grösseren und des h. Bartholomäus[2]). Auch Paolino da Pistoja und Sogliani haben dieses Sujet behandelt, und von Mainardi befindet sich ein sehr grosses und schönes, dasselbe darstellende Gemälde in der Kreuzkirche zu Florenz.

1) Dieses Gemälde befindet sich in der vaticanischen Galerie.
2) Florenz, Casa Ruccellai.

Eine poetische und wahrhaft mystische Darstellung dieses Gegenstandes ist diejenige, wo das Jesuskind, sitzend oder auf dem Knie seiner Mutter stehend, ihr den Gürtel auflöst und dem h. Thomas übergibt. Hievon gibt es verschiedene Beispiele: eines im Dome zu Viterbo.

Im Martyrthum des h. Thomas durchstechen ihn mehrere Götzendiener mit Lanze und Spiessen, in welcher Weise derselbe auf den Thoren der St. Paulus-kirche, und zwar nur mit vier Figuren, dargestellt war. Rubens hat in seinem grossen Gemälde die Legende sehr genau befolgt. St. Thomas umarmt das Kreuz, zu dessen Füssen er, von Speeren durchbohrt, niederfällt. Ein grosses Gemälde in der Galerie des Grafen Harrach zu Wien, welches dort das Martyrthum des h. Judas heisst, stellt vielmehr das des h. Thomas dar. Zwei heidnische Priester durchbohren ihn mit Lanzen. Albrecht Dürer stellt ihn in seinem schönen Kupferstiche dar wie er die Lanze, das Werkzeug seines Martyrthums, hält; aber diess ist nicht gewöhnlich.

Der achte in der Reihe der Apostel ist der h. Evangelist Matthäus.

Die erste Maler-Bruderschaft in Prag.

Von B. Grueber.

Die Maler-Bruderschaft in Prag, deren auf uns gekommene Statuten und mancherlei künstlerische Verhältnisse der luxemburgischen Periode sehr interessant sind, war die erste freiweltliche, welche sich in Deutschland gebildet hat, eine neben dem Zunftwesen herziehende Genossenschaft verschiedener Gewerbe, gewisser Massen die Einleitung in das später aufblühende Vereinsleben.

Die Satzungen selbst, welche der Maler Quirin Jahn in der Riegger'schen Statistik veröffentlichte,[1]) verdienen um so mehr einige Erläuterungen, als sie nur in der den meisten Lesern unverständlichen Sprache des 14. Jahrhunderts mitgetheilt und in neuerer Zeit öfters falsch interpretirt worden sind.

Es war im Jahre 1348, dem Gründungsjahr der prager Universität, als unter dem Vorsitz des Malers Theodorich die Bruderschaft gestiftet und das Statut verfasst wurde. Die Originalschrift ist auf starkes Papier in deutscher Sprache geschrieben und befand sich bis gegen Ende des vorigen Jahrhunderts im Archiv

1) Materialien zur alten und neuen Statistik von Böhmen, VI. Heft, Leipzig und Prag, 1788.

der prager Malergesellschaft; als diese im Jahre 1782 aufgelöst wurde, erwarb Jahn das in Quartformat gehaltene Manuscript und überliess es späterhin der sich bildenden Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde, in deren Bibliothek es gegenwärtig verwahrt wird. Papier und Schriftzeichen tragen genau den Charakter der angegebenen Zeit, auch stimmen sowohl die Stilisirung der Paragraphen wie der Ductus so auffallend mit den vielen in der Veitskirche zu Mühlhausen am Neckar befindlichen Inschriften überein, dass man hier wie dort denselben Verfasser und Schreiber voraussetzen möchte.[2]) Aller Wahrscheinlichkeit nach ist es Theodorich selbst, welcher die aus den Berathungen hervorgegangenen Satzungen niedergeschrieben hat.

Eine böhmische Uebersetzung der Statuten wurde erst um 1435 beigefügt, als nach Rückkehr des Kaisers Sigmund sich dauernde Ruhe einzustellen schien und die Künstler das Bedürfniss fühlten, sich wieder aneinander zu schliessen.

Wie bei allen mittelalterlichen Einrichtungen bildete auch das religiöse Element die Grundlage der Bruderschaft, welche den heiligen Lucas zu ihrem Patron wählte und desshalb auch Lucas-Bruderschaft genannt wurde. Die ersten Abschnitte der Satzungen beziehen sich auf Gottesdienst, kirchliche Ordnung und Beiträge zu Stiftungen; dann aber folgen sehr praktische Verordnungen, so dass man nicht selten von deren Zweckmässigkeit und Schärfe überrascht wird.

Von einigen späteren, in den Jahren 1435, 1438 und 1442 theils in lateinischer, theils böhmischer Sprache hinzugefügten Artikeln (welche für unsere Zwecke ganz bedeutungslos sind) abgesehen, bestehen die ursprünglichen Statuten aus 30 Paragraphen, welche sechszehn besondere Gesetze enthalten. Sie werden hier der Reihe nach angeführt.

1) Dieser Abschnitt besagt, dass am Neujahrstag 1348 die Maler und Schilderer zusammengetreten seien um eine Bruderschaft zu stiften: Gott und Unserer Lieben Frau zu Lobe, auch zu Ehren des heiligen Lukas und aller Heiligen. Die Gesellschaft soll allen zum Trost gereichen und hinführen zur Seligkeit. Desshalb soll jeder Meister (*meystir*) und seine Frau (*vrawe*) verbunden sein, am St. Lukasabend einer Vesper beizuwohnen; wer ausbleibt oder vor dem Schlusse des Gottesdienstes fortgeht, hat ein Pfund Wachs Strafe zu zahlen (*dy schollin gebyn czu puss eyn pfunt wachis*).

1) Ueber die Denkmale zu Mühlhausen und den Maler Theodorich siehe: Mittheilungen des Vereins f. Gesch. d. Deutschen, III. Jahrg. VI. Heft 1865. — Die Inschriften zu Mühlhausen sind mit Farbe auf Holztafeln geschrieben.

Ferner soll jährlich am St. Lukastag eine feierliche Messe abgehalten und eine neun Pfund schwere Wandelkerze gestiftet werden. Diese Kerze muss schön gemalt sein und verziert mit Gold und Silber; sie hat in der Kirche zu bleiben und soll brennen bei den Hochzeiten. Wer die Messe am Lukastage versäumt, Meister oder Frau, soll zwei Pfund Wachs Strafe bezahlen.

2) Dieses Gesetz spricht in sechs Abschnitten die Verpflichtungen der Mitglieder gegen den Pfarrer aus, dann die Verordnungen bei Beerdigungen, die dabei Statt findenden Unterstützungen von Seiten der Bruderschaft. Hier kommt unter anderen das sehr beherzigenswerthe Gesetz vor, dass drei Meister bei der Leiche Wache halten sollen, bis sie bestattet wird; dass ferner die Namen derer, welche die Leiche zu tragen haben, durch das Loos bestimmt werden sollen (*und daz man di leich czu Kirchin tragin schol. so schol man di brif aus der pushsin nemen. und welchir vier namen man begreift. dy schulln zu haut yer mentil von in un. und schulln mantyllaz dy leich czu Kirchen tragen).*

Die Gesellschaft wird im Context regelmässig die Zeche *(czech)* genannt.

3) Hier werden die Beiträge festgestellt, das Eintrittsgeld und die an den Quatembertagen zu leistenden Zahlungen. Da heisst es: „*wer unsir czech habin wil, der mus geben eyn halb schok.*“ — Wer im Rückstand bleibt, verliert die schon geleisteten Einzahlungen; sei er aber abwesend, hat er zu bezahlen, sobald er zurückkommt. Auch sind allerlei Erleichterungen bezüglich der Einzahlungen beigeschaltet.

4) Handelt von den Verpflichtungen der Schlüsselmeister, welche die Aufsicht über das Geldwesen und die Zusammenkünfte der Zeche führen. Macht einer von den Schlüsselmeistern sich einer Versäumniss schuldig, soll er einen halben Groschen Strafe bezahlen.

5) Enthält Bestimmungen über die Verheirathung von Töchtern an Männer, welche der Gesellschaft nicht angehören. Diesen Männern werden allerlei Begünstigungen zum Eintritt angeboten, eben so

6) Den Söhnen der Meister, sobald sie selbständig werden.

7) Gesetz über Streitigkeiten der Meister unter einander, in so fern sie in der Zeche vorfallen und dieselbe angehen. Der Streit wird der Meisterversammlung vorgelegt und diese hat zu entscheiden. Wer nicht folgen will, hat auszutreten *(dy gebin im selber urlaub aus der czech)*.

8) Gesetz wegen Streitigkeiten zwischen Meistern und Gesellen (*Knechten).* Wenn ein Geselle die Arbeit

einstellt, den soll kein anderer Meister aufnehmen; wer es wissentlich thut, hat Strafe zu bezahlen. Meister und Knecht haben den Streitfall dem Brudermeister und den vier Zechmeistern vorzulegen; folgt der Meister der Entscheidung nicht, kann der Knecht eintreten, wo er will — folgt der Knecht nicht, darf ihn künftighin (*fuerbas*) kein Meister aufnehmen.

9) Gesetz wegen Ausleihung des Bahrtuches, der Kerzen und anderer der Bruderschaft gehöriger Gegenstände.

10) Betrifft die Zusammenkünfte, das Verlesen des Zechenbuches und die Strafen wegen Versäumniss.

11) Ferner wird derjenige mit Busse belegt, welcher aus einer vom Brudermeister angeordneten Versammlung fortbleibt.

12) Enthält die bemerkenswerthe Verordnung, dass kein anderer als ein Maler zum Brudermeister erwählt werden darf. Auch soll kein anderer die Schlüssel führen als einer aus diesem Handwerk.

13) Derjenige, welcher heimliches Gerede vorbringt (gegen die Gesellschaft intriguirt), soll Strafe zahlen und ausserdem niemals in den Rath gewählt werden.

14) Auch soll in der Zeche nichts gesprochen werden, was nicht derselben zu Nutz und Frommen gereicht. Wer etwas Besonderes vorzubringen hat, soll es durch einen der vier Vorstände aussprechen lassen. Thut er das nicht und hält er selber einen Vortrag, soll er ein halbes Pfund Wachs Strafe bezahlen, eben so alle jene, welche dem Sprecher beistehen. Alle Bussen werden in das Buch eingetragen, und es darf weder der Brudermeister, noch einer von den Vieren (Zechmeistern) eine Strafe erlassen. Geschieht es, haben die letzteren selbst die Strafe zu zahlen. Wer aber die Satzungen angreift, hat die Geldbusse von einem Tagesverdienst zu tragen.

15) Erklärt die Ursache, warum St. Lucas als Patron erwählt wurde, weil nämlich dieser Heilige der Erste ist gewesen, „*der unser vrawen bild gemalt hat*".

16) Die vier Zechmeister sollen verrichten alles, was in der Zeche zu verrichten ist, und sollen auch die Strafen eintreiben. Und thun sie das nicht, schieben sie die Arbeiten hinaus oder übertragen die Geschäfte auf Andere, sollen sie einen Groschen Strafe zahlen.

Obwohl im Eingange der Statuten gesagt ist, dass die Maler und Schilderer zusammen die Bruderschaft gegründet haben, ergibt sich doch aus den angefügten Namensverzeichnissen, dass auch Bildhauer und Bildschnitzer, Goldarbeiter und Goldschläger, Glaser, Illuminatoren, Pergamentmacher und noch einige verwandte Gewerbsmeister der Zeche als Mitglieder angehört haben. Unter den vielen Namen, welche das Verzeichniss mittheilt, sind nur sehr wenige, welche mit bestehenden Werken in Verbindung gebracht werden können, und es mögen überhaupt nur Einzelne künstlerische Bedeutung gehabt haben. Neben Theodorich, welcher sich als *Primus Magister* unterzeichnet und dessen Arbeiten ausführlich beschrieben worden sind, tritt uns *Petrus ventrosus* (*Bruchaty*) entgegen, ein bedeutender Illuminator, von welchem sich Mehreres erhalten hat. Nächst diesen Beiden dürfte dem Kunz, welcher sich als *Mistr Kuncz Kraluow malerz* unterschreibt, einige Bedeutung zuzuerkennen sein, und er mag wohl bei den ersten Arbeiten, welche unter Karl IV. ausgeführt wurden, mitgewirkt haben; da er jedoch bald unter den Verstorbenen angeführt wird, auch schon um den Anfang des Jahrhunderts in Nürnberg arbeitete, scheint es auf einem Irrthum zu beruhen, wenn ihm Jahn einige von den in keinem Falle vor 1354 gefertigten karlsteiner Malereien zuschreiben will.

Neben sehr vielen entschieden deutschen Namen, wie: Herdegen, Fridlein, Pesold, Martinus, Swewus, Bernarth, Czwengros, Goldschmit, Schwab, Spigler, Krumperz, Umfarer, Regenbogen, Snyzer, Hohnau, Rothbecher, Bertold Untersink, Wolgastern u. a. treffen wir auch viele czechische in dem Verzeichniss. Bei einer grossen Anzahl von Mitgliedern ist nur der Taufname eingetragen, wie Andreas, Ladislaus, Martinus u. s. w. Auch einige Frauen kommen vor, z. B. Clara, Margaretha; dann ein Buchbinder Namens Wenzel und ein Schieferdecker Hanns.

Eine ganz eigenthümliche, mitunter an das Komische streifende Stellung nehmen die Schilderer ein, ohne Zweifel die seltsamste Corporation, welche das Mittelalter hervorgebracht hat. Obwohl sie im Verein mit den Malern die Lucas-Bruderschaft gründeten und sich durch Anerkennung des Gesetzes, dass nur ein Maler Vorstand sein dürfe, diesen unterordneten, waren und blieben die Schilderer von ihrem ersten Auftreten an die erbittertsten Feinde der Maler, wie aus der Geschichte des Kaisers Karl IV., insbesondere aber aus den Privilegien erhellt, welche sie sich nach und nach zu verschaffen wussten.

Das ursprüngliche Gewerbe der Schilderer war das Malen der Hausschilder, deren jedes Haus eines führen musste in jener Zeit, als die Eigennamen noch nicht üblich waren. Wenn auch nicht zu bezweifeln ist, dass solche Arbeiter bereits unter Wenzel I. in Prag vorhanden gewesen sind, ist doch gewiss, dass sie erst durch König Johann zu einer privilegirten Gilde vereinigt wurden. Die Vorliebe dieses Königs für prun

kende Feste und Turniere hatte eine Menge von Leuten nach Prag gelockt, welche Schautribunen und dergleichen Einrichtungen auszustatten und zu bemalen verstanden andere Arbeiter gesellten sich dazu, um die Turnierwaffen herzustellen oder das Leder- und Blechzeug auszuführen. Diesen verschiedenen Handwerkern, als: Riemern, Blechschmieden, Anstreichern, Holzarbeitern u. s. w., räumte König Johann, weil es an Wohnungen fehlte, die Stadtmauerthürme ein und organisirte sie zu einer Art Scharwache, da sie meist aus zugewanderten kräftigen jungen Männern bestanden. Die ganze Anordnung kam dem König sehr zu Statten, da er dem Landfrieden nicht traute und dazu auch keine Ursache hatte.

Als Karl IV. die Neustadt Prag anlegte, leisteten die Schilderer ausgezeichnete Dienste, um die Ordnung zwischen den unzähligen Tagelöhnern und Bauleuten zu erhalten. Aus diesem Grunde ertheilte der Kaiser in Ansehung der *„steten und getreuen Dienst, di Uns unser Schilter zu Prage oft nutzlichen und getrewlichen beweiset haben und fürbass tun wollen“* mittels besonderer Urkunde das Recht, dass sie auf den Thürmen in der Neustadt wohnen dürfen und sowohl sie selbst wie ihre Diener und Gesinde für ewigliche Zeiten von aller Steuer befreit seien. Bei ihren Thürmen war ihnen ein öffentlicher Markt gestattet, und sie allein durften Turnierwaffen herstellen, bemalen und verkaufen. Alle jene, welche die Schilderer in ihrem Erwerb hindern, welche heimlicherweise Schildwerk fertigen, besonders die sich nennen Geistlich Maler sollen gestraft werden um fünfzig Mark löthigen Goldes, welche Strafe zur Hälfte der kaiserlichen Kammer, zur anderen Hälfte den Schilderern zukommen sollte.

In ihrer Eigenschaft als öffentliche Wächter der Thore und Thürme waren die Schilderer befugt, Schwert, Dolch und Harnisch zu tragen, gleich den Bognern (der königlichen Leibwache), was allen Einwohnern der Stadt bei schwerer Strafe verboten war. — Auch ein Meisterstück schreibt das Privileg Karl's vor: wer sich in der Neustadt Prag niederlassen will als Schildermeister, heisst es, der soll machen mit seiner eigenen Hand „ein ganzes Stechgezeug, einen Sattel, einen Rosskopf, ein Prustleder und einen Schilt, die soll er legen für die Meister zu beschauen“.

Dieses in mehreren Geschichtswerken veröffentlichte, im Jahre 1365 erlassene Privileg[1]) steht in Beziehung zu frühern, wahrscheinlich durch König Johann und Karl IV. gemachten Verfügungen, durch welche den Schilderern bereits ähnliche Befugnisse ertheilt worden waren. König Wenzel IV. erneuerte späterhin das Privileg und verschärfte die Strafen wegen Beeinträchtigung. Doch scheinen alle diese Verordnungen wenig gefruchtet zu haben; die Reibereien zwischen den Schilderern und den geistlichen Malern (wie die eigentlichen Maler damals genannt wurden) hörten nicht auf, bis die Hussitenstürme dem gesammten Kunstleben das Ende bereiteten. Im Verlaufe dieser Periode verlieren sich die Schilderer als Corporation, um nicht wieder aufzutauchen.

Die in verschiedenen Sammlungen aufbewahrten Waffenstücke und Prunkgegenstände, welche aus dem luxemburgischen Zeitalter herrühren und mit Malereien ausgestattet sind, zeigen einen sehr niederen Grad technischer Vollendung; von künstlerischer Anordnung findet sich keine Spur. Die gleichzeitig in Deutschland, Frankreich und Italien hergestellten Waffen, namentlich die getriebenen und niellirten Arbeiten beweisen, dass die Bevorzugung der Schilderer, so gerechtfertigt sie aus manchen Gründen sein mochte, auf die Entwicklung der Gewerbe keinen günstigen Einfluss übte.

Im Gegensatz zu dem Stechzeug der Schilderer war den geistlichen Malern die Anfertigung eines Madonnenbildes als Meisterstück vorgeschrieben, woher es kommt, dass man in allen Theilen Böhmens, besonders in Prag und im Süden des Landes, so viele treffliche Marienbilder aus alter Zeit findet.

1) Abgedruckt im VI. Heft der Materialien, ferner in Pelzel's Biographie des Kaisers Karl IV., wo sich im Anhang mehrere die Schilderer betreffende Urkunden befinden.

Unterschied der christlichen von der antiken Kunst.

(Von J. Dippel.)

Wenn die Kunst ihre eigentliche Wurzel in der Religion hat, so versteht es sich von selbst, dass die religiösen Anschauungen je nach ihrer Verschiedenheit auch die Kunstgestaltungen verschiedentlich modificiren. Und darum ist die Behauptung gerechtfertigt, dass sich die Kunst des Christenthums von den heidnischen Kunstschöpfungen eben so sehr unterscheidet, wie die christliche Offenbarung von der heidnischen Religionsphilosophie oder wie die Religion des Geistes und der Wahrheit von der Religion der Naturvergötterung und der phantastisch-mythischen Götterbildungen.

Ohne auf den Entwicklungsgang der verschiedenen Stufen heidnischer Religionsbildung und deren treibende Principien einzugehen —, was Gegenstand der Religionsphilosophie ist — will ich nur daran erinnern, dass die innere ethische Entzweiung des Menschen, der innere

Kampf des bösen mit dem guten Princip sich auch äusserlich Ausdruck verschaffte in der objectiven Personificirung des guten Lichtwesens und des bösen Urwesens bei den Persern, bei denen dann allmählich die Reinheit der alten Lichtreligion sich verdunkelte und in eine Naturreligion überging, indem an die Stelle des Lichtprincips die das Licht vermittelnden Sterne vergöttert und ihnen als den grössten Wohlthätern göttliche Ehren erwiesen wurden. War einmal das Principiirte mit dem Princip verwechselt und identificirt, und war einmal das religiöse Bewusstsein nur mehr von dem bestimmt, was zunächst als wohlthätige oder schädliche Einwirkung äussernd sich der Menschheit ankündigte, so war der Elementendienst und damit der Fetischismus schon anerkannt, in welchem der Geist gänzlich entschwunden und nur mehr die Natur als Residuum übrig geblieben ist. Und wenn auch im Laufe der Zeit sich das Bewusstsein in Folge mannigfacher Einflüsse wieder klärte und der Cultus eine um so höhere Stufe erstieg, je mehr das vergötterte Object sich der Persönlichkeit näherte, so war der Menschengeist allein aus sich doch nicht im Stande, den Naturalismus gänzlich zu überwinden und sich in die höheren Regionen einer übernatürlichen Welt zu erschwingen. Das Höchste, was das Heidenthum zu erreichen vermochte in seinen gebildetsten Trägern, den Griechen, als den Trägern der Cultur und Bildung, war die Auffassung des Göttlichen unter dem Sinnbilde der idealisirten und verklärten Menschlichkeit. Die Götter waren verklärte, eines höheren Grades der Intelligenz und Vollkommenheit sich erfreuende Menschen, und weiter hinaus gab es nichts mehr, sondern war Alles mit undurchdringbarem Schleier verhüllt.

Das Höchste also, was die Kunst darzustellen versuchen konnte, war eine möglichst vollkommene Menschengestalt in möglichst vollkommener Formenschönheit. Und dies hat die griechische Kunst in einer Art und Weise erreicht, die uns heute noch mit gerechtem Staunen und mit der tiefsten Bewunderung erfüllt. Wir sehen in den griechischen Statuen und Göttergebilden eine Vollendung der Form, ein Ebenmaass der Glieder, einen anatomisch so richtigen Bau, dass bis auf den heutigen Tag die griechischen Meister völlig unerreichbar dastehen. Und dennoch fühlen wir uns bei Betrachtung derselben innerlich nicht gehoben und begeistert, vielmehr kalt oder wohl gar wehmüthig und schmerzlich berührt. Unverkennbar[1]) ruht auf dem Gesichte griechischer Statuen etwas Düsteres, Schmerzliches — um nicht zu sagen: Verzweiflungsvolles; Etwas; das den Beschauer so recht eigentlich daran gemahnt, dass die Schöpfer dieser Gestalten „im Schatten des Todes sassen" und dass sie das schmerzliche und verzweiflungsvolle Bewusstsein in sich trugen, diesem sie verfolgenden und auf allen Wegen sie begleitenden Todesschatten nicht entfliehen zu können. Wenn wir dagegen Bilder oder Statuen aus den frühesten Zeiten des Christenthums oder auch aus den mittelalterlichen Kunstschulen betrachten, so werden wir an denselben eine äusserst rohe Bearbeitung des Stoffes, verzerrte Körperhaltung, unrichtige Verhältnisse, Mangel an anatomischen Kenntnissen, kurz, eine äusserst mangelhafte Form gewahr werden, und dessenungeachtet fühlt sich unser Gemüth mächtig gehoben, das Herz lieblich berührt und das ganze Seelenleben wohlthuend ergriffen. Woher diese sonderbare Erscheinung? Daher, dass in diesen christlichen Schöpfungen etwas Innerliches, Geistiges durchschlägt, wodurch unser eigenes Innere sich — ich möchte sagen durch Wahlverwandtschaft — angezogen fühlt, weil aus ihnen ein Uebernatürliches spricht, das den Menschen aus dieser natürlichen Sphäre in eine höhere Region emporhebt; kurz, weil über diesen Gebilden der Hauch göttlicher Liebe und Gnade schwebt — das einzige Geheimniss der christlichen Kunst.

Das Christenthum hat ein neues, übernatürliches Princip in die Welt eingeführt, es hat seinen Inhalt aus einer höheren Welt mitgetheilt erhalten, es hat Ideen in Umlauf gesetzt, von denen man ehedem kaum eine rechte Ahnung, geschweige denn ein klares Bewusstsein hatte. Der Gesichtskreis wurde dadurch erweitert, die bisherigen Kenntnisse wurden geklärt und bereichert, ganz neue Begriffe entstanden. Schon diese intellectuelle Umschaffung der Menschheit musste der Kunst neue Probleme stellen und sie zur Darstellung der christlich modificirten Ideale einladen. — So eingreifend indess der theoretische Einfluss der Christus-Lehre auf die Kunstentwicklung sein musste, so wäre er doch sicherlich für sich allein nicht hinreichend gewesen zur Erneuerung und tieferen Vergeistigung der Kunst, welche Vertiefung und Verinnerlichung der Kunst hauptsächlich dem ethischen Momente des Christenthums zu verdanken ist. Die dem Christenthume inwohnende Kraft, das menschliche Wesen und Leben zu erlösen, zu reinigen und zu heiligen und so zu seiner ursprünglichen Reinheit und erhabenen Schönheit zurückzuführen, diese ist die das geistige Leben umwandelnde Kraft; sie ist es, die den Menschen der ihn niederdrückenden Fesseln entlastet und ihn zu einem Leben im Lichte

1) Vgl. hierzu auch Hettinger, Apologie des Christenthums. I. Bd. II. Abtheilung, S. 45.

des Herrn befähigt. Ein solches Leben stellt sich dem Auge des Menschen auf der Stufe der höchsten Vollendung dar in dem Stifter des Christenthums, im Gottmenschen Christus selbst. Er ja ist das Musterbild und das höchste *exemplar virtutum*, welchem nachzustreben die höchste und erhabenste Aufgabe des Menschen bildet. Er auch ist das Ideal aller Kunst, da er das Ideal von dem wahren menschlichen Leben ist. Weil er der einzige sündlose und gerechte unter den Menschen ist, ist sein Leben das vollkommenste und erhabenste; es ist die Erscheinung göttlicher Liebe in Menschengestalt, in menschlichem Leben, Wirken und Leiden. Aus dem Leiden Christi strömt jene sacramentale Kraft, welche die Wiedergeburt und geistige Erneuerung des Menschen bewirkt und das ursprüngliche und richtige Verhältniss zu Gott, zu sich selbst und zur Natur wieder herstellt und in Folge hiervon alle Kräfte des Geistes zu gleichmässiger, harmonischer Thätigkeit erweckt.

„Wie aber das Christenthum" — schreibt Dursch, S. 85—86 — „das subjective Geistesleben umgestaltete, so hat es auch eine Umgestaltung der Kunst nach Ideal und Form in seinem Gefolge gehabt. Obgleich die christliche Kunst wie die antike, die Tempel nach den Gesetzen der unorganischen Natur und ein mathematisches Ideal darstellt, so hat doch dieses Ideal durch die Beziehung auf die Gottheit einen neuen Gehalt und Ausdruck gewonnen. Wenn die christliche Sculptur auch nur wie die antike ein geistiges Leben mehr in der Ruhe als in der Bewegung darstellen kann, so ist die Auffassung des Lebens oder das Ideal doch ein anderes, und die Darstellung entspricht diesem so sehr, dass keine christliche Statue die Stelle einer heidnischen vertreten könnte. Die Malerei stellt das geistige Leben in seiner Bewegung nach aussen dar; da aber das innere Leben äusserlich nur so erscheint, wie es wirklich ist, so sehen wir auch in der christlichen Malerei ein neues geistiges Leben hervortreten und sich in neuen Lebensverhältnissen darstellen. Durch die Werke der Musik und Poesie tritt die tiefste Subjectivität des Geistes in die Erscheinung; da nun das Christenthum die tiefsten Gefühle und erhabensten Anschauungen des Geistes geweckt hat, muss sich die christliche Musik und Poesie wesentlich nach Inhalt und Form von der heidnischen unterscheiden."

Wollen wir nun den Inhalt dieser Betrachtung in einem kurzen Satze zusammenfassen, so können wir etwa sagen, die heidnische und die christliche Kunst verhalten sich zu einander wie die sünd- und schuldbeladene und die erlöste Menschheit, oder auch wie Natur und Gnade. Durch diesen letzteren Vergleich mögen wir zugleich auch auf den Gedanken geführt werden, dass die christliche Kunst sich nicht schlechterdings von der heidnischen loszusagen braucht, sondern dass sie sich an sie anlehnen und deren Formenschönheit anstreben und sich eigen machen, aber dabei nicht stehen bleiben, sondern die Natur mit dem Geiste, das Sinnliche mit dem Uebernatürlichen verbinden, der Form einen entsprechenden Inhalt zu geben bemüht sein soll.

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Eichstätt. (Die dritte General-Versammlung des Allgemeinen deutschen Cäcilien-Vereins.) Dieselbe hat in den Tagen vom 3. bis 6. September in Eichstätt Statt gefunden. Obgleich die beiden letzten Tage die eigentlichen Tage der General-Versammlung sein sollten, so hatte doch schon am 3. September eine grössere Anzahl von Theilnehmern, unter ihnen auch der hochwürdigste Herr Weihbischof von Köln, Dr. Baudri, sich eingefunden, weil der Präsident des Vereins, Fr. Witt, für die beiden ersten Tage schon bedeutende Aufführungen in Aussicht gestellt hatte. So kam Sonntag den 3. September eine sechsstimmige Messe von Fr. Witt zur Aufführung, die, sorgfältig, ja meisterhaft dirigirt und gesungen, den besten Eindruck machte. Die Composition zeichnet sich aus durch grosse Klarheit, so wie durch würdigen Ernst nicht weniger als durch Innigkeit des Ausdrucks. Die beiden eingelegten Motette, von denen das eine Aiblinger zum Autor hatte, waren in Melodie und Harmonie weit freier gehalten, als die Messe von Witt; in ihrer ganzen Anlage auf Effect berechnet, traten sie mit Glanz auf, konnten aber in ihrer eigentlichen Wirkung der Messe von Witt nicht gleichkommen. Diese enthält allerdings auch einige für den Contrapunct versuchte Neuerungen, die von dem Einen oder Anderen für bedenklich gehalten werden mögen. Aber selbst wenn diese Bedenken berechtigt sind, können sie das Gesammturtheil über diese Composition nicht besonders beeinträchtigen.

Nachmittags wurde beim Gottesdienste in der Domkirche eine Litanei von Cornazzano gesungen. Bei der grossen Einfachheit dieser Composition hatte der Dirigent es sich hier zur Aufgabe gestellt, zu zeigen, in welcher Weise man in den fortwährend sich wiederholenden Anrufungen unter derselben musicalischen Bearbeitung verfahren müsse, um nicht zu ermüden. — Der zweite Tag brachte die Aufführung von zwei Requiem, von Ett und von Witt. Ersteres ist, wenn auch der modernen Richtung der Kirchenmusik angehörend, doch würdig, leicht verständlich und ansprechend, das zweite aber weit gediegener und grossartiger. Am Abend wurde beim Gottesdienste eine fünfstimmige Litanei von Witt gesungen. Die Zuhörer mögen wohl nicht leicht bei irgend einer Aufführung dieser Tage so ergriffen gewesen sein, wie bei dieser Composition. Wie ein kostbarer Edelstein erst unter dem Schliff seines Finders in seinem rechten Glanze erscheint, so wirkte diese tüchtige Com-

position unter der Aufführung ihres Componisten. Composition und Aufführung drängten zu immer mehr gesteigertem Ausdruck, der seinen Höhepunct in den letzten Acclamationen erreichte, die Maria als *regina* bezeichnen, um dann zum Schluss in dem dreimaligen *Agnus Dei* durch unvergleichliche Zartheit und heilige Innigkeit die Seele zu ergreifen und zu hoher Andacht empor zu ziehen. Von diesem letzten Tongebilde des *Agnus Dei* war alles sichtbar ergriffen.

Dinstag Morgen war feierliches Pontificalamt, gehalten von dem hochwürdigsten Herrn Weihbischofe von Köln. Bei demselben wurde eine achtstimmige Messe von Palestrina gesungen. Diese Messe mag bei den meisten Zuhörern nicht die ganze Wirkung erzielt haben, deren sie fähig ist, weil eine Composition von so hohem künstlerischem Werthe ein tieferes Verständniss und ein öfteres Anhören zur Voraussetzung hat. Dazu kommt folgender Umstand. Die Messe wurde von zweiunddreissig Sängern ausgeführt; die einzelnen Stimmen waren mithin schwächer besetzt, und der Chor konnte nicht die imposante Wirkung erreichen, wie es ihm bei Compositionen für weniger Stimmen möglich war. Es muss hier bemerkt werden, dass diese Messe seit vier Monaten nicht mehr gesungen war und auch unmittelbar vor der Aufführung nicht mehr hatte durchgegangen werden können. Es war das sicher zu bedauern und es würde, wenn es anders hätte eingerichtet werden können, sehr zu tadeln sein, zumal da es sich darum handelte, einen Meister zur Geltung zu bringen, dessen Werke Seitens des Dirigenten wie der Sänger die grösste Sorgfalt in der Ausführung verlangen, um dem Zuhörer das Verständniss zu erleichtern und ihre durchschlagende Wirkung zu sichern. Vielleicht wäre auch die Wahl einer anderen Messe desselben Meisters, die weniger Schwierigkeit für die Ausführung bietet, bei dieser Gelegenheit von grösserem praktischen Nutzen gewesen. Wenn ich nach der Aufführung der Witt'schen Messe von einem Chordirigenten das Wort hörte: „Diese Messe wird nächstens auch von meinem Chore gesungen", so glaube ich nicht fehl zu greifen, wenn ich sage, dass nach der Messe von Palestrina nicht leicht Jemand mit einem solchen Entschlusse die Domkirche verlassen hat. Nach dem Pontifical-Amt wurde das achtstimmige *Te Deum* von Witt unter Begleitung von Orgel und vier Posaunen gesungen. Wenn der Sängerchor schon in sich durch die Theilung der Stimmen geschwächt, dann durch die Ausführung der Messe ermüdet war, so wurde er nun durch Orgel und Posaunen gänzlich unterdrückt. Die Aufführung befriedigte nicht. Referent will desshalb hier über die Composition selbst kein Urtheil abgeben, sondern nur so viel sagen, dass die Wirkung weit zurückgeblieben ist hinter der Vorstellung, die er sich bei dem Durchsehen der Partitur von dieser sehr tüchtigen Composition gemacht hatte.

Nachmittags war feierliche Vesper, in welcher die Psalmen durch *falsi bordoni* im Wechsel mit dem *cantus firmus* ausgeführt wurden. Unmittelbar auf die Vesper folgte das erste Kirchenconcert, in welchem den Zuhörern eine Reihe von verschiedenen älteren Compositionen der besten Meister vorgeführt wurden. Unter diesen erzielten wohl zwei Nummern, nämlich ein sechsstimmiger Busspsalm von Orlandus Lassus und das *Gloria* aus *Missa Papae Marcelli* von Palestrina die ergreifendste Wirkung; ihre Ausführung war aber auch meisterhaft. Der letzte Tag war nun zum grössten Theil der Instrumental-Kirchenmusik gewidmet. Sowohl die Freunde dieser Art der Kirchenmusik wie ihre Gegner sahen dieser Aufführung mit grosser Spannung entgegen. Im Hochamte kam die Instrumental-Messe op. XVI von C. Greith unter der Direction des Componisten selbst zur Aufführung. Obgleich diese Composition sehr edel gedacht ist, so glaube ich nicht zu viel zu sagen, wenn ich behaupte, dass die mir bekannten Gegner der Instrumental-Kirchenmusik nicht befriedigt waren und eine Aussöhnung mit ihr nicht angebahnt worden ist. In wie fern die Freunde dieser Kirchenmusik-Gattung befriedigt gewesen, ist mir nicht bekannt geworden. Bei dieser Aufführung trat das Orchester dem Gesang-Chor gegenüber viel zu sehr unterdrückend und überwuchernd auf. Auch scheint in der Composition selbst dem Orchester noch eine viel zu selbständige Stellung eingeräumt zu sein, als dass man sich damit könnte zufrieden geben. Vielleicht würde das Urtheil über diese Composition ein günstigeres sein können, wenn der Gesangchor zu dem Orchester in dem rechten Verhältniss der Stärke gestanden hätte. Nachmittags wurden den Zuhörern die Instrumental-Vesper-Psalmen von Brosig vorgeführt. In diesen Compositionen singen die Ober- und Unterstimmen abwechselnd die Kirchen-Psalmentöne, in Tact gesetzt und von einer reichen und bewegten Orchester-Begleitung umwoben. Der Eindruck dieser Vesper-Psalmen auf Referenten ist ein so ungünstiger als möglich gewesen, obgleich diese Compositionen von der ganzen vorhandenen neueren Vesper-Literatur noch die würdigsten sein sollen. Danach folgte das zweite Kirchen-Concert, welches eine Reihe von kleineren Tongebilden reiner Vocalmusik brachte. Als Autoren waren nur Componisten der Neuzeit vertreten. Ein sehr schönes, wirkungsvolles achtstimmiges Motett von Dressler machte den Schluss.

Damit war das reichhaltige Programm der Aufführungen dieser Tage zu Ende gebracht. In dem Chor, der in diesen Tagen so angestrengt thätig war, sind nun allerdings Sopran und Alt den Anforderungen der Kirche zuwider noch mit Frauenstimmen besetzt; jedoch glaube ich, dass die regensburger Chöre, aus Knabenstimmen gebildet, welche vor zwei Jahren bei der zweiten General-Versammlung die Productionen vorgeführt, auch wenn sie an Zahl nicht stärker waren, in keiner Weise einem solchen Chore nachgestanden hätten. Das aber muss man sagen, der eichstätter Domchor, der unter der Leitung eines so ausgezeichneten Dirigenten in Jahresfrist eine tüchtige Schule durchgemacht hat, in diesen Tagen alles Mögliche geleistet und die vollste Anerkennung verdient.

Neben diesen Aufführungen waren die Vereins-Mitglieder in diesen Tagen in Anspruch genommen und theilweise angestrengt thätig in zwei öffentlichen und zwei geschlossenen Versammlungen. In den letzteren wurden durch die Vereinsmitglieder die Statuten, in so fern sie durch die Approbation Seitens des römischen Stuhles eine Abänderung erleiden mussten, berathen und festgestellt. Eben so wurde die bis dahin provisorisch gehandhabte Geschäfts-Ordnung, welche von dem Präsidenten zur Herstellung des Vereins-Katalogs für das Referenten-Collegium entworfen war, einer Berathung unterzogen und angenommen. In den beiden öffentlichen Versammlungen traten, nach Ablegung des Rechenschafts-Berichtes, als Redner auf zuerst der hochwürdigste Herr Bischof von Eichstätt, Frhr. v. Leonrod. In einem geistreichen und sehr anziehenden Vortrage setzte er das Verhältniss der Kirchenmusik zur Liturgie näher aus einander und brachte zum Schlusse auf den heiligen Vater, der dem Cäcilien-Vereine seine ganze Gewogenheit zugewandt, ein Hoch aus, das in der Versammlung begeisterten

Wiederhall fand. Caplan Pattlock aus Gasguren in Vorarlberg besprach dann eines Näheren die Erziehung des Sängerchores in liturgischer Beziehung. Capellmeister Kaim aus Biebrach behandelte in einem Vortrage die Thätigkeit der Dirigenten für die Pflege der Kirchenmusik. Domchor-Dirigent Koenen aus Köln suchte in einem Vortrage zu zeigen, dass die Kirchenmusik der Neuzeit wohl daran thue, wenn sie das ganze Tonsystem der eigentlich liturgischen Kirchenmusik, des Chorals, zur Grundlage ihrer Neuschaffungen mache.

In der zweiten öffentlichen Versammlung verbreitete sich Dom-Capellmeister Schmidt aus Münster in längerer Rede über die Stellung des Clerus zur Kirchenmusik. P. Traumiller aus St. Florian in Oberösterreich setzte in kurzer Ansprache den Anschluss seiner Landsleute an den Cäcilien-Verein, so weit er sie bereichen könne, in Aussicht. Pfarrer Müller aus Bockenheim bei Frankfurt behandelte das deutsche Kirchenlied. Dr. Klose aus Feldaufing befürwortete den näheren Anschluss des pädagogischen Vereines an den Cäcilien-Verein, und endlich besprach der Vereins-Präsident Witt die Bedeutung von Pfarr-Gesangschulen für die Hebung der Kirchenmusik und die Thätigkeit des Lehrerstandes in dieser Beziehung.

Zum Schluss richtete dann der hochwürdigste Herr Weihbischof von Köln einige Worte der Ermunterung an die Versammlung und sprach im Namen Aller denjenigen seinen Dank aus, die sich für die Abhaltung dieser General-Versammlung so viele Mühe gegeben und eine so aufopfernde Thätigkeit an den Tag gelegt. Nachdem er dann der Versammlung den bischöflichen Segen ertheilt, schloss der Vereins-Präsident diese dritte General-Versammlung des allgemeinen deutschen Cäcilien-Vereins mit einem dreimaligen Hoch auf den König von Baiern.

Schliesslich verdient noch bemerkt zu werden, dass gegen 600 Theilnehmer an der Versammlung sich eingezeichnet haben, dass Abbé Fr. Liszt aus Rom zur Theilnahme an der Versammlung herübergekommen war und die Gewogenheit hatte, der Vereinscasse ein Geschenk von 100 Gulden zuzuwenden.

Wer diese Versammlung des Allg. deutschen Cäcilien-Vereins mitgemacht, wird, auch wenn er ein Laie auf dem Gebiete der Kirchenmusik sein sollte, sich nicht der Ueberzeugung haben verschliessen können, dass hier die Männer von Fach wohl Gelegenheit finden konnten, ihre Erfahrungen zu bereichern und durch das Zusammentreffen mit solchen, die auf demselben Gebiete mit ihnen thätig sind, wie durch den also ermöglichten Ideen-Austausch ihren Gesichtskreis zu erweitern, dass sie ferner auf solchen Versammlungen in den Stand gesetzt werden, mit mehr Sicherheit in der Pflege der Kirchenmusik vorwärts zu streben, und von da mit neuem Muthe und grösserer Begeisterung zur Waltung ihres Amtes zurückkehren.

(Köln. Volksztg.)

Aphorismen

von Dr. A. Reichensperger.

Ein weit verbreitetes Vorurtheil geht dahin, dass, um gothisch bauen zu können, unverhältnissmässig viel Geld erforderlich sei. Aber haben denn etwa während der Jahrhunderte, in deren Verlauf Alles und Jedes nur in gothischem Stile gebaut ward, die Baumeister stets aus vollen Säcken schöpfen gekonnt? Und doch ist das mit den geringsten Mitteln in jener Periode errichtete Werk schöner und malerischer, als so manches Luxusgebäude der Gegenwart. An Geld fehlt es übrigens gerade am wenigsten in unserer Zeit; auch wird für Kunstzwecke dessen so viel ausgegeben wie jemals früher (man braucht nur die Honorare zusammen zu rechnen, welche eine Mlle. Patti und ähnliche Theater- oder Concert-Virtuosen etc. einstreichen); es fehlt eben nur am Sinne für die erhabenste und bleibendste aller Künste, durch welche die Völker und die Individuen sich Ehren-Denkmäler auf Jahrhunderte hinaus setzen. Für die edeln, wahrhaft künstlerischen Werke der Architektur fing es immer an in demselben Maasse an Mitteln zu fehlen, in welchem die Ideen und das Selbstbewusstsein aus den Nationen schwanden und der momentane Sinnenreiz alles Andere überwog.

Sobald die Kunstübung sich nicht mehr auf eine feste Tradition stützt, gehen Theorie und Praxis aus einander und hat es mit der gedeihlichen Entwicklung des betreffenden Kunstzweiges ein Ende. Insbesondere lässt sich die Technik und die Kenntniss des Materials nicht aus Büchern oder Katheder-Vorträgen erlernen, sondern nur in den Werkstätten, aus welchen allein denn auch die Wiedergeburt der echten Kunst hervorgehen kann.

Bei der Entwerfung gothischer Altäre und sonstigen grösseren Möbelwerkes pflegt dermalen der Architekt über den Bildschnitzer zu prävaliren, während das Umgekehrte der Fall sein muss und auch in der classischen Zeit der christlichen Kunst der Fall war, in welcher die Bildschnitzer stets eine Zunft für sich bildeten.

Der Engländer Murphy und mit ihm noch manche Andere, die von der Gothik mehr fühlten, als verstanden, haben den Ursprung derselben aus der Configuration der germanischen Eichenwälder hergeleitet. Mit mehr Fug könnte man das ideale Vorbild des modern-akademischen Baustiles in den Pappel-Alleen suchen, wenn nur letztere etwas weniger mannigfaltig und belebt wären.

Die Wurzel aller Kunst ist das Streben nach einem Ideale hin; keine Fertigkeit kann dieses Streben ersetzen; sobald es fehlt, erstehen nur todte Larven.

Bemerkung.

Alle auf das Organ bezüglichen Briefe und Sendungen möge man an den Redacteur und Herausgeber des Organs, Herrn Dr. van Endert, Köln (Apostelnkloster 25), adressiren.

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst
Herausgegeben und redigirt von
F. van Endert in Cöln.
Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 23. Köln, 1. December 1871. XXI. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Die Apostel in der bildenden Kunst.

Von B. Eckl in München.

(Fortsetzung.)

VIII.

Matthäus.

(Wurde bereits bei den heiligen Evangelisten behandelt.)

St. Matthäus nimmt unter den Aposteln den siebenten oder achten Platz ein, aber als Evangelist steht er immer zuerst, weil sein Evangelium dasjenige war, welches zuerst geschrieben wurde. Man weiss nur sehr wenig Gewisses über ihn, da sein Name in seinem eigenen Evangelium nur ein einziges Mal und in den anderen Evangelien bei zwei Ereignissen gelegenheitlich vorkommt.

Er war Hebräer von Geburt, seines Gewerbes ein Publican oder Steuereinnehmer im Dienste der Römer, ein sehr lucratives, aber in den Augen seiner Landsleute sehr verhasstes Amt. Er übte dieses Gewerbe aus, bis der Herr ihm zurief: „Folge mir!“ und gehörte somit der moralisch niedrigsten Schicht der Gesellschaft an; er repräsentirt die Menschheit überhaupt, die durch den Messias aus der Niedrigkeit erhoben werden sollte, sofern sie ihm zu folgen bereit und willig war. Sein ursprünglicher Name war Levi. Es wird mit wenigen Worten berichtet, dass, als er an der Einnehmer-Bank am See Genesareth sass, Jesus ihn im Vorbeigehen sah und zu ihm sprach: „Folge mir nach“, und dass er hierauf sofort Alles verliess und ihm nachfolgte, und ferner, dass er in seinem Hause ein Festmahl veranstaltet habe, bei welchem viele Publicaner und Sünder mit dem Herrn und seinen Jüngern, zum grössten Erstaunen und Aergerniss der Juden, sich einfanden. So weit der h. Bericht. Die traditionelle und Legendengeschichte des h. Matthäus ist gleich mager. Im „*perfetto Lengendario*“ wird erzählt, dass Matthäus nach der Zerstreuung der Apostel nach Aegypten und Aethiopien gegangen sei und daselbst das Evangelium gepredigt und, nachdem er in der Hauptstadt Aethiopiens angekommen, im Hause des Eunuchen, welcher von Philippus getauft worden, gewohnt habe und von diesem in hohen Ehren gehalten worden sei. Damals gab es zwei schreckliche Zauberer in Aethiopien, welche durch ihre teuflischen Zaubersprüche und Beschwörungen sich alles Volk unterwarfen, indem sie zu gleicher Zeit seltsame und schreckliche Uebel über dasselbe brachten; aber St. Matthäus überwand sie und, nachdem er das Volk getauft, war es von dem bösen Einflusse dieser Zauberer für immer befreit. Und weiter wird erzählt, dass St. Matthäus den Sohn des Königs von Aethiopien vom Tode auferweckt und dessen Tochter vom Aussatze geheilt habe. Die Prinzessin, welche Iphigenia geheissen, habe er dann an die Spitze einer dem Dienste Gottes geweihten Jungfrauen-Gemeinde gestellt, und ein böser heidnischer König sei, nachdem er gedroht, sie ihrem Asyl entreissen zu wollen, von dem Aussatze befallen und sein Palast vom Feuer zerstört worden. St. Matthäus verblieb dreiundzwanzig Jahre in Aegypten und Aethiopien, und soll im neunzigsten Jahre unserer Zeitrechnung unter dem römischen Kaiser Domitian umgekommen sein. Aber die Art seines Todes ist ungewiss; nach der griechischen Legende starb er in Frieden;

aber nach der Tradition der abendländischen Kirche erlitt er entweder durch das Schwert oder den Speer den Martyrtod. (21. Sept.)

Dem h. Matthäus sind nur wenige Kirchen geweiht. Er wird schwerlich der Patron irgend eines Landes oder irgend eines Gewerbes sein, wenn er nicht vielleicht der der Steuereinnehmer oder Mauthner ist, und dies mag auch der Grund sein, dass er, wenn dies nicht etwa da der Fall ist, wo er in einer Evangelisten- oder Apostelgruppe erscheint, so selten allein oder auf Andachtsbildern dargestellt ist. Auf einem grossen Altarbilde: „dem heiligen Matthäus von Annibal Caracci“ [1]), steht er vor dem Throne der h. Jungfrau als ein Gegenstück zum h. Johannes dem Täufer und gibt dem Bilde den Namen. Aber derartige Beispiele sind selten. Wenn er als Evangelist dargestellt ist, hält er ein Buch oder eine Feder in der Hand, und der Engel, sein Attribut und Begleiter, steht dann, zum Himmel emporzeigend oder dictirend, neben ihm; oder derselbe hält das Dintengefäss oder das Buch. In seinem Charakter als Apostel hält St. Matthäus zum Zeichen seines früheren Berufes oft einen Geldbeutel in der Hand.

Auch trifft man nicht viele Gemälde, welche Scenen aus seinem Leben darstellen. Das Hauptereigniss, betitelt die Berufung des Matthäus, ist in der Malerei nur gelegenheitlich, aber nicht oft, behandelt worden. Das „Motiv“ ist einfach und kann nicht leicht missverstanden werden. St. Matthäus sitzt an einer Art Tisch mit Geld vor sich; unterschiedliche Personen bringen Steuern; auf einer Seite sieht man den Heiland mit einem oder zwei seiner Jünger, gewöhnlich Petrus und Andreas. St. Matthäus blickt entweder mit einem Ausdruck ehrfurchtsvoller Aufmerksamkeit nach ihm, oder er steht von seinem Sitze auf, um ihm zu folgen. Das blosse Beiwerk und die Anzahl der Personen wechselt mit der Zeit, in welcher das Gemälde entstanden, und mit dem Geschmacke des Malers.

1) Das älteste Beispiel, welches auf uns gekommen, befindet sich in einem griechischen Manuscript aus dem neunten Jahrhundert. [2]) St. Matthäus greift mit beiden Händen in einen Haufen Geld, das auf einem Tische vor ihm liegt, und sieht sich nach Christus um, der in einiger Entfernung hinter ihm steht.

2) St. Matthäus ist im Begriffe aufzustehen und dem Heiland nachzufolgen, von *Matteo di Ser Cambio* zu Perugia, welcher seinen heiligen Schutzpatron in einem kleinen Gemälde dargestellt hat. [3])

1) Dresdener Galerie Nr. 828.

2) Vgl. Kugler's Denkm. der Malerei (Taf. XXXVIII. Fig. 1).

3) 1377 n. Chr. gest. in Rossini Bl. 24.

3) In der Queen's Galery im Buckingham-Palaste befindet sich ein sehr schönes und interessantes, diesen Gegenstand darstellendes Gemälde von Mabuse. Im Vordergrunde desselben ist ein schönes Portal, aus welchem St. Matthäus, seine Geldsäcke verlassend, herauskommt, und im Hintergrunde sieht man den See Genesareth und Schiffer.

4) In der wiener Galerie befinden sich drei diesen Gegenstand darstellende Gemälde, alle von Hemessen, sehr selten und schön.

5) Zu Dresden befindet sich dasselbe Bild von Pordenore.

6) Von Ludwig Caracci haben wir ein grosses Gemälde in der Mendicanten-Kirche zu Bologna.

7) In einer Capelle der Kirche des heiligen Ludwig von Frankreich zu Rom befinden sich drei Bilder von Caravaggio aus dem Leben des heiligen Matthäus. Ueber dem Altare ist der Heilige dargestellt, wie er sein Evangelium schreibt; er blickt zu dem ihn begleitenden Engel empor, welcher mit ausgebreiteten Flügeln und dictirend hinter ihm steht. Zu seiner Linken ist die Berufung des h. Matthäus. Der Heilige, welcher eben Geld zählt, steht, mit einer Hand auf der Brust, auf und ist im Begriffe, dem Heiland zu folgen; ein alter Mann mit Brille auf der Nase prüft neugierig die Persönlichkeit, deren Aufforderung so wunderbare Wirkung gehabt; ein Knabe eignet sich heimlich das Geld an, welches der Apostel weggeworfen hat. Das dritte Gemälde ist das Martyrthum des Heiligen, welcher in priesterlicher Kleidung auf dem Blocke ausgestreckt daliegt, während ein halbnackter Scharfrichter das Schwert erhebt und mehrere Zuschauer vor Schrecken zurückweichen. Es findet sich nichts Würdiges oder Poetisches in diesen Darstellungen, und obgleich mit all der Macht des Effectes, welche Caravaggio kennzeichnete, und auf der Höhe seines Ruhmes gemalt, haben sie gleichwohl auch die Rohheit der Auffassung und der Ausführung an sich; die Priester waren, und zwar nicht ohne Grund, mit denselben nicht zufrieden, und es war der ganze Einfluss seines Gönners, des Cardinals Giustiniani, erforderlich, um sie zu bewegen, die Bilder in der Kirche, wo wir sie jetzt sehen, zu belassen.

Das Fest, welches Matthäus für unseren Heiland und seine Jünger bereitete, bildet das Sujet einer der üppigen Banket-Scenen Paul Veronese's, welches er für das Refectorium des Klosters St. Johann und Paul zu Venedig gemalt hat und das sich jetzt in der Akademie daselbst befindet. Dasselbe gibt uns eine herrliche Idee von dem Glanze, welcher Levi umgab, als er Alles verliess, um dem Heiland zu folgen.

Auf allen Darstellungen des Todes des heiligen Matthäus, ausgenommen auf jenen der griechischen oder byzantinischen Schule, stirbt er durch das Schwert. Die griechischen Künstler stellen ihn gleichförmig als im Frieden sterbend dar, während ein Engel neben seinem Bette das Rauchfass schwingt, wie auf den alten Thoren der St. Paulskirche zu Rom.

Gemälde aus dem legendenmässigen Leben des h. Matthäus sind sehr selten. Die merkwürdigsten sind die Fresco-Gemälde in der Capelle St. Matthäus zu Ravenna, welche Giotto zugeschrieben worden. Dieselben sind aber so ruinirt, dass man von den acht dargestellten Gegenständen, nur drei — seine Berufung, seine Predigt und die Heilung der Kranken in Aethiopien und die Taufe des Königs und der Königin — noch erkennen kann. Im Bedford-Missale zu Paris befindet sich ein Miniaturbild, welches darstellt, wie St. Matthäus den Sohn und die Tochter des Königs von Aegypten und den Aussätzigen heilt; aber als ein Kunstgegenstand ist es nicht volksthümlich.

IX.

Der heilige Bartholomäus.

Da der h. Bartholomäus in den canonischen Büchern nirgends genannt wird als bei der Aufzählung der Apostel, so hat bezüglich seiner Legendengeschichte ein grosser Spielraum geherrscht, aber auf den Werken der Kunst ist er kein häufig vorkommender Heiliger. Nach einer Tradition war er der Sohn eines Landmannes, nach einer anderen der eines Fürsten Namens Ptolomäus. Nach der Himmelfahrt Christi ging er nach Indien, ja, bis an die Gränzen der bewohnten Welt, indem er das Evangelium des h. Matthäus mit sich nahm. Nachdem er von dort zurückgekehrt, predigte er das Evangelium in Armenien und Cilicien und ward, als er nach der Stadt Albanopolis kam, als ein Christ zum Tode verurtheilt; er ward zuerst gegeisselt und hierauf gekreuzigt.

In einzelnen Figuren und auf Andachtsgemälden trägt der h. Bartholomäus zuweilen ein Buch, nämlich das Evangelium des h. Matthäus, in der einen Hand; aber sein besonderes Attribut ist ein grosses Messer, das Werkzeug seines Martyrtodes. Die Legenden schildern ihn als einen Mann mit dickem, schwarzem Haar, einem buschigen, grauen Barte, in weissem Gewand mit Purpurstreifen,[1]) und, da dieses Portrait von den altdeutschen und flämischen Malern buchstäblich befolgt wurde, so gibt ihm sein grosses Messer das Aussehen eines Fleischers. Auf den italienischen Gemälden hat er, wiewohl er da etwas milder und würdiger aussieht, häufig schwarzes Haar und zuweilen ein dunkles und entschlossenes Gesicht, obwohl ihn dieselbe Legende als einen Mann mit liebevollem Antlitz, der einen Purpur-Rock trägt und von Engeln begleitet ist, schildert. Manchmal trägt der h. Bartholomäus auch seine eigene Haut über seinem Arme, wie in Michael Angelo's jüngstem Gerichte in der Sixtinischen Capelle, wo er seine eigene Haut im Arme hält und als Zeichen seiner Glaubenstreue vorweist, und in der einen Hand das Messer, mit dem er geschunden worden, trägt, — und in der Statue von Marco Agrati in der Kathedrale zu Mailand, welche wegen ihrer anatomischen Genauigkeit und ihrer stolzen Aufschrift *„Non me Praxiteles sed Marcus pinxit Agratis“* berühmt ist.[2]) In der Notre-Dame-Kirche zu Paris befindet sich ein Gemälde, welches darstellt, wie der h. Bartholomäus die Fürstin von Armenien heilt. Dieses ausgenommen, wird man schwerlich irgend ein historisches Sujet finden, wo dieser Apostel die Hauptfigur wäre. In der älteren griechischen Darstellung auf den Thoren der St. Paulskirche ist er an das Kreuz oder vielmehr an einen Pfosten, auf welchem oben ein Querbalken befestigt ist, und an dem seine Hände oberhalb seines Hauptes befestigt sind, geheftet; ein Henker mit einem Messer in der Hand steht zu seinen Füssen. Das ist sehr verschieden von den Darstellungen in den neueren Schulen. Die beste oder vielmehr die wenigst anwidernde Darstellung ist wohl ein kleines Gemälde von Agostino Caracci, in der Sutherland-Galerie, welche einst dem König Karl I. gehört hat. Man sieht da auf den ersten Blick, dass der Maler an den alten Marsyas gedacht hat.

Jener finstere, wilde Geist, Giuseppe de Ribera aus Valencia, nach seiner spanischen Abkunft gewöhnlich Spagnoletto genannt (1593—1656), fand in der Darstellung des Martyriums des h. Bartholomäus ein Thema, welches ganz für seine eigene Gemüthsstimmung passte. Dieser Meister liebte es namentlich, die Schreckensscenen der Martyrgeschichten in aller Anschaulich-

1) Abdias. Apostelgesch. 8. Dieser lässt aber den Apostel nicht geschunden, sondern enthauptet werden. Nach der römischen Legende dagegen schwamm der geschundene Leichnam, nachdem er ins Meer geworfen worden, bis nach Rom, wo er bestattet wurde.

2) Man hat den h. Bartholomäus wegen seines Martyrtodes den christlichen Marsyas genannt, sofern er für die bildende Kunst im christlichen Gebiete dieselbe Gelegenheit für anatomische Studien darbietet, wie der von Apollo geschundene Satyr Marsyas im antiken. In anderen, freundlicheren Gemälden führt er nur das Messer, aber die Haut ist nicht von ihm abgesondert.

keit und Widerlichkeit darzustellen. Er hat das Martyrthum des h. Bartholomäus nicht nur mit grässlicher Naturwahrheit gemalt, sondern es auch öfters eigenhändig mit grossem Fleisse geätzt; ein kleines, nach dem Aetzbilde copirtes Gemälde befindet sich zu Hamptoncourt. In Kugler's Denkmälern der Kunst (Taf. XXIII. Fig. 7) ist ein solches Martyrium abgebildet. Der Heilige ist fast ganz nackt an einen Baum gebunden, und ein Henker beschäftigt sich damit, ihm die Haut vom rechten Arme abzuziehen; seine Hände vollziehen selbst das grauenvolle Geschäft, während er das Messer unbefangen in den Mund genommen hat. Links erblickt man Kopf und Brust eines zweiten Henkers, der eifrig sein Messer schärft und vor diesem am Boden einen Kopf mit lockigen Haaren. Im Hintergrunde bärtige Männer und Soldaten. — Der Originalstich ist einer der besten des Meisters und trägt die Inschrift: *Dedicomy obras y esta estampa al Serenissimo Principe Philiberto mi Sennor en Napoles, anno 1624. — Juseppe de Ribera spannol. Bartsch. peintregraveur, XX. pag. 81 n. 6.*[1])

X. und XI.

Simon (Zelotes) und Judas Thaddäus.

Die Ungewissheit, der Widerspruch und die Verwirrung, welche man in allen auf diese beiden Apostel bezüglichen kirchlichen Biographieen findet, machen es rein unmöglich, einen klaren Bericht von denselben zu geben, und als Kunst-Sujets sind sie so unwichtig und so wenig interessant, dass es auch gar nicht als nothwendig erscheint. Nach einer Tradition sind sie dieselben, welche von Matthäus als unseres Herrn Brüder und Vettern genannt werden. Aber nach einer anderen Tradition waren sie nicht dieselben, sondern zwei Brüder, welche sich unter den Hirten befanden, denen die Engel und das himmlische Heer die Geburt des Heilandes offenbarten. Diejenigen Maler, welche der ersteren Tradition folgen, stellen Simon und Judas als jung oder wenigstens in der Blüthe des Lebens dar. Diejenigen, welche die zweite annehmen, stellen sie als sehr alt dar, da sie für ausgemacht halten, dass sie bei der Geburt Christi vollkommen erwachsene Männer gewesen sein müssen, und dies ist auch die Legende, welcher die Künstler gewöhnlich folgen. Man scheint aber allgemein anzunehmen, dass sie das Evangelium mitsammen in Syrien und Mesopotamien gelehrt und in Persien den Martyrtod erlitten haben. Auf welche Weise sie denselben erlitten, ist unbekannt; aber man nimmt gewöhnlich an, dass der h. Simon aus einander gesägt und der h. Thaddäus mit einer Hellebarde erschlagen worden sei.

Werden der h. Simon und der h. Thaddäus in einer Apostelreihe dargestellt, dann trägt der erstere die Säge und der letztere die Hellebarde. In der griechischen Kunst sind Judas und Thaddäus zwei verschiedene Personen und wird Judas als jung und Thaddäus als alt, St. Simon als ein äusserst alter Mann mit einem kahlen Kopfe und mit einem weissen Barte dargestellt. In der griechischen Darstellung seines Martyrtodes ist er an ein dem des Heilandes ganz ähnliches Kreuz geheftet, so dass er, wenn die Aufschrift O CIMON nicht wäre, auch mit Christus verwechselt werden könnte. Es wird wohl schwerlich ein Gemälde von diesen Aposteln geben.

Es gibt jedoch eine Art und Weise, sie mit Rücksicht auf ihre angenommene Verwandtschaft mit Christus darzustellen, welche ganz besonders schön ist. Angenommen die zuletzt genannten drei Apostel Jakobus (der Sohn der Maria Kleophas), Simon und Judas — Joseph oder Joses, der Gerechte, der von Matthäus unter den Brüdern Christi zugleich mit Jakobus und Johannes, den Söhnen der Maria Salome, also genannt wird — wären alle mit dem Heilande nahe verwandt; dann war es sicher ein herrlicher Gedanke, diejenigen, welche späterhin zu Dienern seines Wortes berufen wurden, als Kindergruppe um ihn, da er selbst noch ein Kind war, herum darzustellen. Das Christenthum, welches die Frauen und die Kinder verherrlicht hat, hat den christlichen Künstlern niemals ein schöneres, noch ein durch eine unwürdige oder zu malerische Behandlung mit grösserer Leichtigkeit bloss als hübsch und gewöhnlich darstellbares Sujet eingegeben. Aber diese Darstellung der h. Familie (*Sacratissima Famiglia*) findet man nur selten. Im Louvre befindet sich ein Beispiel

1) Spagnoletto, der Schlächter unter den Malern, der die grässlichsten Martern und Zerfleischungen darzustellen liebte, wollte aber dadurch keineswegs den Glauben ehren, um dessentwillen die Martyrer so bittern Tod erlitten. In seinem noch zu Madrid befindlichen Bilde des h. Bartholomäus liegt zu den Füssen des geschundenen Martyrers die Statue eines ausserordentlich schönen Apollo, der in seiner heitern Stirn den Gedanken Schiller's zu hegen scheint: „Wie viel schöner war doch die Welt, als die Götter Griechenlands noch regierten!“ (Vgl. Kunstbl. 1837, S. 288.) Der Apostel ist hier durch die Apollostatue ausdrücklich als christlicher Marsyas bezeichnet, und man könnte voraussetzen, Spagnoletto habe an den Sieg des christlichen Martyriums über die heidnische Götterwelt gedacht; allein die satyrische Auffassung scheint dem Künstler näher gelegen zu sein. (Vgl. W. Menzel, Christl. Symbolik, S. 112.)

hiervon, welches mit „Laurentius" (*Lorenzo di Pavia 1513*) bezeichnet und als eine religiöse Darstellung merkwürdig ist; aber das schönste Beispiel dieser Behandlung ist ein Meisterstück Perugino's im Museum zu Marseille. In der Mitte ist die h. Jungfrau, auf einem Throne sitzend und das Jesus-Kind in ihren Armen haltend. Hinter ihr befindet sich die h. Anna, deren zwei Hände liebevoll auf den Schultern der h. Jungfrau ruhen. Vorn am Fusse des Thrones befinden sich zwei liebliche Kinder, ungekleidet und mit Heiligenscheinen um ihre Köpfe, auf welchen ihre Namen, Simon und Thaddäus, geschrieben stehen. Zur Rechten steht Maria Salome, ein schönes, junges Weib, welches ein Kind, den h. Johannes, den späteren Evangelisten, auf ihren Armen hat. Neben ihr steht Joachim, der Vater der h. Jungfrau; zu seinen Füssen ein anderes Kind, Jakobus der Grössere; zur Linken der h. Jungfrau hat Maria, das Weib des Kleophas, den h. Jakobus den Kleineren bei der Hand; hinter ihr der h. Joseph, der Mann Mariä, und zu seinen Füssen ein anderes Kind, Joseph (oder Joses) der Gerechte. Dieses Sujet findet man auch in Manuscripten dargestellt, und dasselbe ist, es mag nun noch so verschieden behandelt sein, sicherlich immer schön und poetisch. (Schluss folgt.)

Kunstbericht aus Tirol.

Bei Durchblätterung einiger Jahrgänge des „Organs für christliche Kunst" sehe ich, dass Sie über das Kunstleben und Kunsttreiben in unseren Bergen wenig unterrichtet worden und desshalb auch Ihre geschätzten Leser nicht genügend über die Thätigkeit und Richtung unserer Künstler Rapport bekommen. Die nächste Ursache dieser Erscheinung liegt in dem Umstande, dass Künstler selten Kunstliteraten sind und wir von dem auserlesenen Geschlechte der letzteren bisher glücklich verschont geblieben, obwohl eine quasi Lehrkanzel für Kunstgeschichte an unserer Universität seit ein paar Jahren besteht. Sie war indess weder Künstlern, welche man gern in den Hörsaal gezerrt hätte, noch für die akademischen Zuhörer bisher erfolgreich, weil der betreffende Philosophie-Professor jedenfalls grössere Kenntnisse und Verdienste in Politicis als in Kunstsachen hat, ob welcher Verdienste man ihn auch s. Z. mit Vorträgen über Kunstgeschichte betraute, obwohl nicht bekannt, dass er jemals sich damit beschäftigte. Und wenn ich Ihnen den Namen nennte, Sie und der ganze Chorus der Kunstliteraten, Kritiker und Archäologen werden sich vergebens entsinnen, jemals den gefeierten Namen gehört zu haben. Unbekümmert um die graue Theorie, undankbar gegen das selig entschlafene Bürger-Ministerium, welches mit reinem politischen Gnadengehalte der in Tirol fast unbebauten Kunstwissenschaft aufhelfen wollte, arbeiten die Künstler ungestört weiter, alle nach einem Grundprincipe, dem christlichen, und doch jeder als freie Individualität in seiner eigenen Art, sich gegenseitig anregend, ergänzend und in collegialer Weise einander kritisirend oder verbessernd. Mit dem Herbste schliesst hier, weil die Frescomalerei vor dem kalten Wetter die Pinsel streicht, die Grabmonumente bis Allerseelen nach Wunsch der ungeduldigen Besteller in den Arcaden unseres herrlichen neuen Friedhofes fertig stehen sollen, auch die Maler in Essig und Oel sich bemühen, wenn anders möglich, in den guten Spätsommertagen, wo das Licht noch über die Finsterniss herrscht, die letzten Lasuren über ihre Bildflächen zu ziehen, wie das Jahr an dem Himmel über Berge und Waldzüge die schönsten, zartesten Ton-Accorde in den Herbstabenden hinhaucht, — ehe Licht und Farbe vor Winterschrecken und Frostgefühl erkalten: — aus all' diesen Gründen schliesst hier das artistische Jahr. Halten wir desshalb auch jetzt etwas Rundschau!

Wir feierten vor ein paar Wochen die Vollendung der inneren Ausstattung der steinacher Kirche, welche aus der Brandruine Dank den Sammlungen seines ehrwürdigen Curaten Konrath und dessen sprachkundigen Cooperators Herrn Falke, Dank der unermüdeten Opferwilligkeit der keineswegs wohlhabenden Gemeinde so herrlich neuerstanden ist, dass Jemand mit Recht bemerkte: man müsse für das Unglück Gott danken, denn ohne dasselbe hätte Steinach kein so prachtvolles Gotteshaus, das den Vergleich mit den schönsten Landkirchen siegreich bestehen kann. Die Architektur bietet wenig Beachtenswerthes; es ist ein einfacher, romantischer Schiffsbau, den man nur nach Kenntniss des alten Zustandes ob der geschickten Verwendung der ruinenhaften Schiffsmauern mit combinirten Wandpfeilern — die früher nur eine sog. Satteldecke getragen, — zu Trägern eines weitgespannten Steingewölbes, welche Ueberbrückung Architekt Vonstadl gewagt und ausgeführt, der Mühe werth hält, genauer anzusehen. Das Presbyterium mit dem zopfreichen Hochaltar blieb, durch ein Kuppelgewölbe geschützt, vom Brande unversehrt.

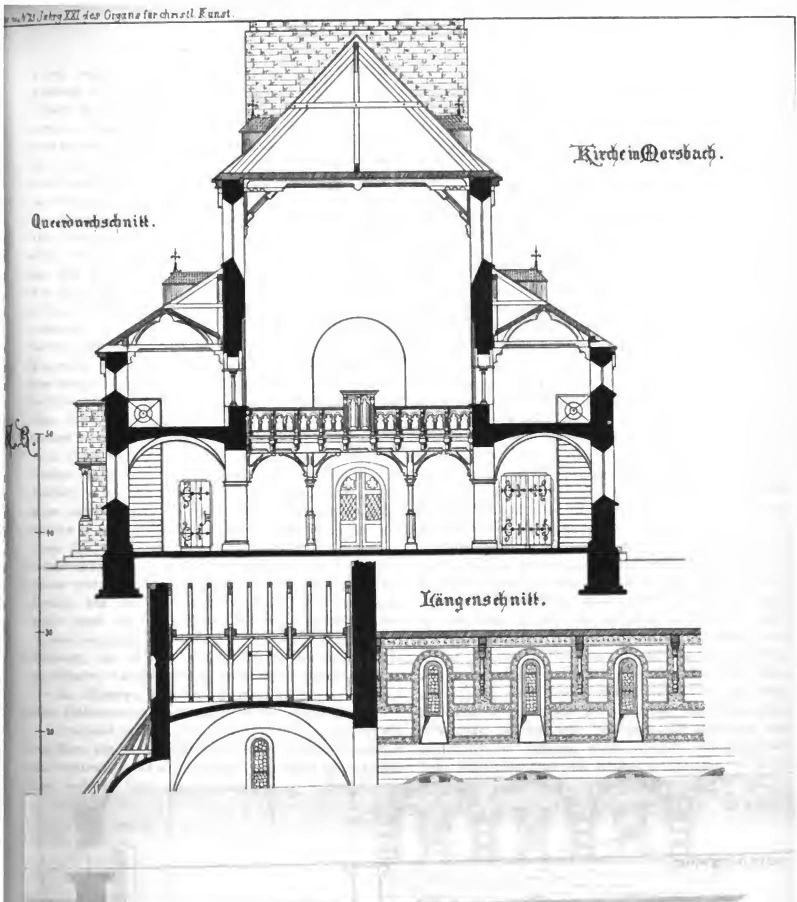
Der Hauptschmuck und bedeutende künstlerische Werth liegt aber in den geretteten drei Altarbildern Martin Knoller's, die er seiner Heimathskirche zum Geschenke gemacht, und in dem eben vollendeten Fresken-

cyklus von Georg Moder, ebenfalls eines geborene Steinachers. Der Ruf des Künstlers datirt von der Ausmalung der Kirche zu Bruneck, seinem grossen Erstlingswerke, in dem er sich aber schon als Meister zeigte. Die Compositionen sind, abgesehen von den Ausstellungen in Paris und Wien, wo sie verdientes Aufsehen erregten, durch photographische Reproduction (bei Albert in München) Gemeingut Vieler geworden. — War es dort Aufgabe, das Leben Mariens in einer Bilderreihe darzustellen, so galt es hier, das Leben Christi nach seinen Hauptmomenten in die weiten, freigebig von der Architektur gespendeten Flächen der Deckengewölbe zu malen. Mader, eine Natur voll Feingefühl für Linien- und Formenschönheit, begabt mit einem seltenen Geschmacke für Raumvertheilung und decorative Füllungen, ein Stimmungskünstler, dessen Empfinden nie irre geht, hat denn auch hier ein Werk geschaffen, das schon im Totaleindruck ganz befriedigend wirkt. Die Eintheilung der Felder schmiegt sich den architektonischen Grundlinien an, nachdrucksam gehoben durch die Einrahmungen und Belebung der Zwischenräume mit ornamentaler Decorirung. Diese durch die Gliederung aufgezwungenen Formen veranlassten dann wieder für die so oft behandelten Gegenstände eine neue Anordnung, die sich dem anders gestalteten Rahmen fügt, in der Composition zu treffen. Der Cyklus beginnt mit der Anbetung des neugeborenen Kindes durch die Hirten und heiligen drei Könige über dem Westchore. Das Gewölbe des Langhauses enthält in vier Kreissegmenten, deren Basis concav sich absenkt, die Taufe Christi, sein Lehramt durch Wort (die Bergpredigt) und That (die Auferweckung der Tochter des Jairus) und die Kreuzigung. Ueber dem Querbalken steht die Auferstehung. Ein glanzvoller Triumphbogen, mit der Aussendung der Apostel in die Welt, der Berufung Petri zum Oberhaupte der Kirche und der Himmelfahrt Christi in drei Medaillons auf dessinirtem Goldgrunde geschmückt, führt in das Presbyterium, dessen Flachkuppel die Sendung des h. Geistes einnimmt, ruhend auf den vier Evangelisten als auf den vier Hauptpfeilern der christlichen Lehre. Auf die einzelnen Compositionen näher einzugehen, gestattet der Raum hier nicht; sie zeigen alle oftgenannten glücklichen Eigenschaften des Künstlers und tiefes Studium der Alt-Italiener, an deren grazienreiche Bilderwerke voll Süsse und Anmuth man durch einzelne Köpfe, Gestalten, Bewegungen und ganze Gruppen sich so gern dabei erinnern lässt, die Selbständigkeit Mader's natürlich ausser Zweifel gesetzt. Schön, klar, leuchtend ist die Malerei; musicalische Harmonieen möchte man die Farbencombinationen und Ton Accorde nennen, die wunderbar da in einander greifen und im Wechselspiele sich ablösen. Die Sattigkeit bricht sich aber im letzten Hauptbilde, der Sendung des heiligen Geistes, in kältere Töne; braune, grünliche, graue Gewänder und Mäntel kleiden vorzugsweise die schlichten Apostel, welche, ergriffen und versenkt in das Mysterium, des h. Geistes voll, auf der rund herum laufenden Bank mit mässig hoher Lehne — die Gottesmutter inmitten — sitzen. Maria, eine Königs-Jungfrau an Adel der Erscheinung, zählt zu den schönsten Madonnen der schönen, die Mader gemalt. Ein bedeutender Theil der Wirkung dieser Figuren liegt in dem grossartig gelegten, klar in die Ferne wirkenden Faltenwurf, in dessen Anordnung unser Künstler ein eigenartiges Talent besitzt.

Steinach wird fortan durch seine herrliche Kirche eine Station der Brennerbahn sein, wo Touristen gern einige Stunden verweilen, eine bedeutende Leistung monumentaler Malerei anzusehen, bedeutend selbst für solche, die Hess' und Schraudolf's Fresken erst in Speier und München gesehen. Ersterer Dom war die Schule unseres Mader.

Ein zweiter Künstler, der seit Jahren als der Innsbrucker Friedhofs-Maler κατ' ἐξοχήν anzusehen, ist Franz Plattner, ein selten begabter, tief denkender Geist, von nicht gewöhnlichem Compositionstalente, die Kraft repräsentirend, wenn Mader der Maler der Anmuth ist, nachdrucksam seinen Stift führend, als gälte es Gesetze in Erz einzugraben. Ein echter Altdeutscher, in so fern diese in Zeichnung und Composition gewöhnlich grösser gewesen denn als Maler, gedankentiefer als die Italiener, ohne deren vollendete Formenschönheit zu besitzen.

Das grosse Bild, welches Plattner diesen Herbst vollendet, ist der Untergang alles Zeitlichen, wie ihn die geheime Offenbarung Johannis verkündet. Es schmückt mit dem letzten Gerichte (das zuerst ausgeführt wurde) und dem neuen Jerusalem die Vorhalle der Friedhofscapelle, welche der Seelsorgsgeistlichkeit als höchst würdige und schönste Ruhestätte vom Magistrate eingeräumt ist. Denn in dem Gürtel, der sich in den kunstreichen Arcadengliedern um das blühende Todtenfeld schmiegt, wird dieser Raum nicht bloss, architektonisch gesprochen, sondern als Grabmonument der Solitär unter andern Juwelen sein und bleiben: Christus erscheint in der ernsten Glorie in königlicher Majestät, angethan mit den Herrscher-Insignien, um auszuziehen, Aernte über die Menschheit zu halten. Daher schwingt er die Sichel mit der Rechten, die Linke ruht, auf das Buch gestützt, dessen sieben Siegel bereits gefallen sind. Die Diener seiner Befehle umgeben ihn,



durch dieselben zwiefach in einheitlichem Sinne ausge- Altartisch in der Krypta gestanden, welche sich bis zu

klar, leuchtend ist die Malerei; musicalische Harmo-
nieen möchte man die Farbencombinationen und Ton

gefallen sind. Die Diener seiner Befehle umgeben ihn,

Engel, welche aus den Zornesschalen Gottes Blut und glühende Kohlen auf die Erde giessen oder Stein und Felsen herabschleudern. Der finstere Bote aber, der berufen, wann die vier Reiter vorübergezogen, die verstärkten grossen Plagen zu entfesseln, die Dämonen am Euphrat loszulassen, sitzt noch ruhig sinnend vorn; eine Gestalt, die sich und ihre furchtbaren Geheimnisse in den Mantel hüllt, den sie enge rings um sich zieht. Das Buch ruht noch verschlossen in des Engels Hand. Der untere Theil gliedert sich in drei Massen mit je einer Hauptfigur, um welche sich die übrigen gruppiren: der Tod als Bild der Pest mit der Sense, die Menschen wie Gras niedermähend, der Krieg in den zwei kraftvollen Gestalten des tatarischen Bogenschützen und des gewappneten Kämpfers mit Schild und Schwert; das bleiche Gespenst des Hungers, die schwanke Ruthe und kargende Wage als sichermordende Waffen schwingend. Die falsche Kunst liegt schon entseelt vom Todesstreiche bei ihrer Götterstatue, der Gelehrte sucht mit dem Buche den Sensenhieb zu pariren — lächerlicher Gelehrtendünkel! Dieser Schreckens-Todes-Jagd gegenüber thront noch das babylonische Weib, in üppigem Sinnenreize die Völker zum Bacchanale einladend mit hoch erhobenem Becher. Der Antichrist, der hier unter dem Typus eines orientalischen Satrapenfürsten erscheint, ruft die falsche Tonkunst auf, mit verlockenden Accorden die süsse Melodie weiter zu spielen; aber diese ist an den lorberbekränzten Jüngling hingesunken, dem, vom Genusse der Orgien entkräftet, der zur Neige geleerte Becher aus der Hand entfallen will. Der Kaufmann trägt noch die goldgefüllte Schatulle bücklings dem Weibe entgegen, ein König selbst wirft Scepter und Schwert, die Herrschermacht und Herrscherpflicht, ihm zu Füssen, Andere zünden dampfendes Rauchwerk an; — im düsteren Hintergrunde aber bedecken Schatten den Selbstmörder und andere elend Verdorbene.

Brausend stürzen schon die austretenden Wogen wie ein Meer über Babel, unheilsschwanger droht der Himmel zu bersten; — da zieht friedlich ein Kahn Gotteskinder zum sicheren Ufer, wo ein Engel sie mit dem Kreuze bezeichnet. dass weder Erde noch Meer sie schädigen. Auf dem Eilande stehen bereits unter des Erzengels Michael Banner und Schild Männer und Frauen: die Kirche Gottes auf Erden; Vertrauen und Zuversicht stärkt jene beim Anblick des vorüberziehenden Gerichtes; das weibliche Herz kann der Angst aber doch nicht ganz los werden.

Dieser Composition entspricht Form und Farbe so ganz, dass der Gedanke und beabsichtigte Eindruck, durch dieselben zwiefach in einheitlichem Sinne ausgedrückt, erst die vollkommene Wirkung thut. Congruenz von Inhalt und Form aber, glaube ich, ist das Höchste, was ein Künstler überhaupt erreichen kann.

Während nun unser Magistrat Lattner würdigt und beschäftigt, wie er es mit Recht verdient, zufrieden einen vaterländischen Maler zu besitzen, dessen ganzes Naturell ihn zur Behandlung so ernster, inhaltsvoller Gegenstände befähigt, wie sie der Friedhof fordert, lässt sein Geburtsort Zirl, dessen Kirche er vor den Arbeiten dahier malte, ein Feld, für welches nach dem ursprünglich angelegten Plane das Pfingstfest bestimmt und componirt war, seit Jahren leer stehen. Einmal dachte man gar daran, in die riesige Fläche den „englischen Gruss“ zu setzen, gegen welche Zumuthung der Künstler mit allem Rechte sein *quod non* einlegte. Die Leichtigkeit, mit welcher die geringen Geldmittel — deren ein Theil schon vorhanden — völlig beschafft werden könnten, machen die Gleichgültigkeit und kleinliches Schmollen, das sich Päpste gegen ihre grossen Maler nicht einmal beikommen liessen, geradezu zur Unverantwortlichkeit und Sünde am Gotteshause. Wenn Plattner's Name durch die Kenntniss seiner Werke bald ausser Tirol gekannt und gefeiert sein wird, dann mag Zirl zusehen, ob und wann er noch das letzte Bild in seiner Heimathkirche malen kann!

Einen bedeutenden Auftrag hat Prof. Michel Stolz durch die ihm übertragene Restaurirung der Kirche zu Wechselburg in Sachsen vom Grafen Schönborn erhalten. Der Bau dieser Klosterkirche (Zschillen) reicht in das letzte Viertel des zwölften Jahrhunderts, also in die spätromanische Bauperiode hinab. Was über dieses höchst interessante, in Integrität so ziemlich erhaltene Monument schon geschrieben und was über den Altar insbesondere gemuthmaasst wurde, wollen wir hier nicht nochmals referiren: wer sich darüber näher informiren will, findet bei Puttrich: Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen, wobei Stieglitz die geschichtliche Einleitung über das Kloster geschrieben, in Kugler's kleinen Schriften, bei Zestermann, E. Förster und in anderen Werken die divergirendsten Meinungen ausgesprochen. Professor Stolz, welcher die Kirche einer gründlichen Untersuchung unterworfen, auch Nachgrabungen auf alte Fundamente, nach zugemauerten Aus- und Eingängen anstellen liess, ist zum richtigen Schlusse gekommen, dass die gegenwärtig so befremdliche Form des Altars, in welchem man einen Lettner vermuthet, da man es als Altar nicht zu erklären vermochte, doch der Hauptaltar gewesen, dass aber der gegenwärtige Altartisch in der Krypta gestanden, welche sich bis zu

der Höhe hinzog, als die zugemauerten Eingänge zu Räumen an der rechten Seitenwand des Chors anzeigen, welche wahrscheinlich als Sacristei und zu anderen Zwecken des Kirchendienstes verwendet wurden, bis über die Gränze, wo sich in der Apsis unter den Fenstern die Wand-Arcaden hinziehen. — Im Fussboden befand sich eine Oeffnung, um auf den Altar herabzusehen und der heiligen Handlung zu folgen. Eine kühne Bogenconstruction baut den altehrwürdigen Altar auf, dessen bildnerischer Schmuck wie der der Kanzel noch erhalten ist. Auch dessen Restaurirung, d. h. Wiederherstellung, Zurückversetzung in den ursprünglichen Zustand ist die Hauptaufgabe des archäologisch wohlgebildeten Künstlers. Zwar verbreitete sich schon Anfangs grosser Schrecken über seine Gewaltthat, vom wurmstichigen kolossalen Kreuze nur die mit Sculpturen versehenen Enden abgesägt zu haben, um nur das Kunstwerk, das trotz dieses Verlustes noch eine Fracht von 68 Centnern repräsentirte, zu erhalten. Gleichgesinnte Beileidsgenossen genannter Entrüsteten können mit pfundschweren Partikeln des wechselburger Kreuzes besänftigt werden. Die Kolossalfiguren, in der tirolischen Glasmalerei-Anstalt aufgestellt, sind von höchstem Interesse für die Geschichte der Plastik: ein Uebergangs- und Mischlingswerk der Antike und deutscher Bildnerei, Köpfe von scharf ausgeprägter Individualität, feine Hände, naturalistisch mit Verständniss gemacht, das Gefälte in einzelnen Particen und im ganzen Wurfe so antik, als man es nur denken kann, und dabei gedrehte Wendungen, schärfere Ausladungen als sie den Statuen des Alterthums eigen. Zur Verschiedenartigkeit zweier Einflüsse kommt noch eine auffallende Ungleichheit der Ausführung: Maria und die am Fusse des Kreuzes das Blut auffangende sitzende Figur verdienen Johannes und den zwei als Schemel ihm und der Muttergottes dienenden zusammengekauerten symbolischen Gestalten entschieden vorgezogen zu werden. Von den Sculpturen der Rosetten der drei Kreuzesarme: Gott Vater mit der Taube des h. Geistes und zwei klagende Engel, sind letztere gar lieblich in Bewegung und Ausdruck. Den Conjecturen über die Bedeutung der drei Figuren will ich keine neue hinzufügen, noch aus den vorliegenden eine bevorzugen, was ich über das wechselburger Altarwerk früher ein Mal gelesen, so ziemlich schon in Vergessenheit bewahrend. Als mir die Statuen zu Gesicht kamen, vermuthete ich zunächst in dem unter dem Kreuze ruhenden patriarchalischen Manne die Menschheit, welche das gnadenvolle Erlösungsblut in den Kelch auffängt, zugleich vielleicht auf den Zusammenhang mit dem h. Messopfer hindeutend. — Die Figuren als Schemel zusammengekauert sollten das überwundene Juden- und Heidenthum vorstellen; das würde passen, in so fern dann der Patriarch für das Christenthum stünde. — Die Erhaltung dieser plastischen Arbeit aus dem zwölften Jahrhundert ist relativ eine sehr gute; kein Haupttheil ist wesentlich beschädigt, und die vom Niederschlag angegriffene Scheitelfläche des Christuskopfes lässt sich durch Ausgiessen mit Harz und einem Blechüberzug für die Zukunft wohl vor weiterem Verderben schützen. Die Polychromie ist zwar so ziemlich verschwunden, aber noch immer so viel erhalten, dass ganz genügende Anhaltspuncte vorhanden, aufs genaueste die Bemalung, wie sie einst gewesen, dem Bildwerke wieder zu geben. Die Virtuosität. welche Prof. Stolz gerade im Fassmalen besitzt, verbürgen auch in dieser Beziehung eine glückliche Regenerirung. Die Gewissenhaftigkeit und Pietät, welche überhaupt der Künstler in dieser schwierigen Aufgabe zeigt, muss selbst die ängstlichsten Gemüther beruhigen. Ehe ich noch zwei Worte über die selbständigen Ergänzungen sage, kann ich nicht umhin zu bemerken, dass die Abbildung bei E. Förster so unrichtig in den Verhältnissen ist, dass man daraus das Original nicht kennen lernt; für photographische Aufnahme vor und nach der Restaurirung wird nun, wie wir hören, Sorge getragen.

Prof. Stolz unternimmt es, den Altar durch zwei Bildwerke im Stil der Kreuzigungsgruppe bereichernd zu ergänzen, und zwar soll sich dadurch die dreifache Offenbarung der göttlichen Liebe aussprechen. Daher setzt er in den ersten Rundbogen, der über der Mensa aufsteht, die Geburt Christi, in das darüber hoch aufstrebende Mittelthor — wenn man es so nennen darf — die neun Chöre der Engel in Verehrung des Sanctissimums, während der Exposition, indess die übrige Zeit durch Drehung der Scheibe das Gnadenbild der „Maria zur immerwährenden Hülfe" den Raum ausfüllen wird. In der Architektur besteht die bedeutendste Zuthat nur in Fortsetzung der Wand-Arcaden des Chorabschlusses durch das ganze Presbyterium; im Uebrigen beschränkt sich die Erneuerung auf Reinigung des Altvorhandenen.

Nach diesen grossen Werken, welche ganze Kirchenräume und ausgedehnte Flächen umspannen, ist noch eines Grabmonumentes zu erwähnen, welches ein vielversprechender jüngerer Bildhauer, Dominik Trenkwalder, in Laaser-Marmor für unseren Friedhof ausgeführt. Es stellt Thomas dar, wie er, die Finger in Christi Wundmale legend, beschämt und gläubig ausruft: „Mein Herr und mein Gott!" Der nicht bloss für

den ungläubigen Apostel, sondern für die Christengemeinde überhaupt so wichtige, weittragende Moment ist seiner tieferen Bedeutung gemäss in feierlicher Würde aufgefasst und in nobler Feinheit durchgeführt. Charakter ruht in den Köpfen, maassvoll gehalten bleibt die Bewegung, nur in der Gewandung wird es lebendig, fast zu unruhig durch kleine Falten und Fältelchen; die Hauptmotive herrschen aber durch ihre stilvolle Einfachheit vor. Welche Schwierigkeiten der Technik der Künstler in diesem seinem Erstlingswerk in Marmor überwunden, erregt allgemeines Erstaunen. Die romanische Architektur aus Granit bildet eine für das Hochrelief sehr günstige Einfassung. Wünschen wir dem strebsamen Plastiker, der ein so glänzendes Debut aufgestellt, dass ihm die beste Fortbildungsschule — einige grössere Aufträge in Marmor — geboten werde.

Innsbruck, 1. November 1871.

Ferencz Schulcz. †

Schulcz Ferencz (d. h. Franz), von Geburt ein Ungar, studirte die Architektur an der Akademie in Wien, besonders unter Leitung des Ober-Bauraths Friedr. Schmidt, des berühmtesten deutschen Meisters der Neu-Gothik, wurde von demselben besonders auf Erforschung und eingehendstes Studium der mittelalterlichen Denkmale hingewiesen, um aus denselben Lehren für die praktische Anwendung in unseren Tagen zu ziehen. Bei den Studien-Reisen, welche die Akademiker unter Führung ihres Meisters zum Zwecke des Studiums und der Aufnahme älterer Bauwerke machten, zeichnete Schulcz sich durch Eifer und Fleiss aus und erwarb sich bald die Zuneigung seines von ihm hochverehrten Lehrers. Viele seiner Reise-Aufnahmen hat er in den von dem Verein „Wiener Bauhütte" herausgegebenen Blättern in sorgfältigen, in grossem Maassstabe aufgetragenen autographirten Zeichnungen (für die Mitglieder dieses Vereins) vervielfältigt. Schulcz zeichnete in der bekannten Manier Schmidt's in einfachen, derben Contouren mit grosser Schnelligkeit und Sicherheit und traf stets das Charakteristische der darzustellenden Form.

Nach Beendigung seiner Lehrzeit auf der Akademie machte er, mit einem Staats-Stipendium versehen, während mehreren Jahren ausgedehnte Reisen durch den grössten Theil Europa's, von Ungarn und Siebenbürgen bis nach Spanien, von Danzig und Marienburg im Norden bis nach Sicilien. Einen grossen Theil seiner ausgeführteren, auf dieser Reise gesammelten Studien hat er ebenfalls in den Publicationen der Wiener Bauhütte, die ihn zu ihren fleissigsten und thätigsten Mitarbeitern zählte, niedergelegt.

Auf seiner Reise von Italien nach Spanien wurde er durch widrige Winde nach der Inselgruppe der Balearen verschlagen und fand daselbst in Palma auf der Insel Majorka zu seiner grössten Freude unerwartet eine grosse Anzahl sehr wohl erhaltener Bauten, namentlich auch Paläste, offenbar von deutschen Meistern aus der letzten Zeit des Mittelalters. Er berichtet über diesen glücklichen Fund — dass Kugler in seiner Geschichte der Baukunst, Bd. III. S. 521 und 531 davon schon gesprochen hatte, wusste er damals nicht — in einem begeisterten (im Organ für christliche Kunst 1867 Nr. 10 abgedruckten) Briefe an seinen Lehrer Schmidt, zeichnete die wichtigsten Sachen sorgfältig auf etwa 150 Blättern und beschloss sogleich, dieselben in einem besonderen Werke zu publiciren.

Von seinen Reisen mit reich gefüllten Mappen zurückgekehrt, wurde er von der ungarischen Regierung auf Empfehlung Schmidt's mit der Ausführung des Restaurationsbaues des alten gothischen Königsschlosses Vajda Hunyad in Siebenbürgen betraut, welchem ehrenvollen Auftrage er sich mit dem grössten Eifer widmete. Er siedelte zu dem Zwecke von Wien nach Pesth über und benutzte daselbst, neben seiner praktischen Thätigkeit, seine Musestunden zur Verarbeitung und Nutzbarmachung seiner umfangreichen Reise-Studien, wodurch er den Dank der Kunstforscher sowohl als vieler Architekten sich erworben. Ersteren lieferte er neues Material zum Ausbau der Wissenschaft; letzteren brachte er eine grosse Anzahl neuer, schöner Motive und architektonischer Lösungen. So publicirte er in Bd. XI. der „Mittheilungen der Oesterr. Central-Commission" eine Abhandlung über die höchst interessanten, künstlerisch durchgebildeten Holzstiche im Bisthum Szathmar, in Bd. XIII. und XIV. derselben Zeitschrift Studien über Befestigungsbauten des Mittelalters in Deutschland und der Schweiz (andere Capitel über ähnliche Bauten in Spanien, Italien, Oesterreich und Ungarn sollten folgen) und in Bd. IV. der Leipziger Zeitschrift für bildende Kunst einen längeren Aufsatz über mittelalterliche Profanbauten in Rom und Umgegend. Alle diese Mittheilungen sind mit zahlreichen Holzschnitten nach seinen meisterhaften Zeichnungen begleitet. Seine Studien in Spanien wollte er in einem besonderen grossen Werke von 20 bis 25 Heften in Folio publiciren. Jedoch ist davon nur das erste Heft, die Stadt Gerona behandelnd, (vergl. Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. V. Seite 223)

erschienen. In Folge desselben ernannte die Kunst-Akademie in Madrid Schulcz zu ihrem Mitgliede.

Daneben hat er aber auch viele eigene Entwürfe zu Kirchen und Profanbauten verschiedenster Art gemacht, davon, so viel bekannt geworden, jedoch nur ein königliches Jagdschlösschen zu Masca in Ungarn ausgeführt ist.

Diese vielseitige verdienstvolle Thätigkeit, sein Talent, sein umfassendes Wissen bei liebenswürdigster Bescheidenheit wurden in seinem Vaterlande auch anerkannt, indem man ihn im Jahre 1870 zum Professor am Polytechnicum in Ofen ernannte. Wenige Jahre vorher hatte er sich mit einer jungen dänischen Schriftstellerin, welche er während der grossen Ausstellung zu Paris von 1867 daselbst kennen gelernt, verheirathet. Er ging einer sehr glücklichen Zukunft entgegen, als er, wider Erwarten, erst 32 Jahre alt, nach längerem Leiden am 25. October 1870 starb. — Sein Bild hat N. Sichel im Frühjahr 1866 in Bern gezeichnet.

R. Bergau.

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Nürnberg. Am 28. und 29. September tagte unter dem Vorsitze des I. Directors A. Essenwein die Jahresversammlung des Verwaltungs-Ausschusses des Germanischen Museums. Erschienen waren ausser den nürnberger Mitgliedern die Herren Prof. Dr. Wattenbach aus Heidelberg, Geh. Archivrath Dr. Grotefend aus Hannover, Dr. Schultz aus Breslau, Archivar und Domainenrath Frhr. v. Löffelholz aus Wallerstein, die Universitätsprofessoren v. Raumer und Gengler aus Erlangen, Dr. Adam aus Ulm, Hofrath Dr. Fickler aus Mannheim, Dr. Ernst Förster aus München, Frhr. v. Ledebur, Director der k. Kunstkammer aus Berlin und der Gründer der Anstalt, Frhr. v. Aufsess in Kressbronn. Durch Stellvertreter betheiligten sich an den Abstimmungen Director Dr. Lindenschmitt aus Mainz, Prof. Massmann aus Berlin, Reg.-Rath Dr. v. Karajan aus Wien, Ober-Bibliothecar Föringer und Director Dr. v. Hefner-Alteneck aus München, Prof. Dr. E. aus'm Weerth aus Bonn, Oberstudienrath Dr. Hassler aus Ulm, die persönlich zu erscheinen verhindert waren.

Als erster Gegenstand der Verhandlung war die Frage aufgeworfen worden, ob der Verwaltungs-Ausschuss es für zweckmässig und erfolgversprechend halte, dass das Museum sich der vom Gründer der Anstalt, Freiherrn v. Aufsess, ausgehenden Agitation anschliessen solle, die dahin zielt, das Museum in eine Deutsche Reichs-Anstalt zu verwandeln. Diese Frage wurde mit allen Stimmen gegen die des Gründers verneint, da „bei der jetzigen Organisation des Reiches der Raum vollständig fehle, ein Reichsmuseum einzuordnen, und da die Bundesbehörden selbst eine solche Einreihung nicht zu wünschen schienen, die wohl nur etwa durch eine Agitation im Reichstage zu bewirken wäre, deren Erfolg aber doch noch fraglich sei, weil selbst bei Annahme eines solchen Antrages im Reichstage die Sanction des Beschlusses durch den Bundesrath zweifelhaft erscheine. Die jetzige freie, durch keine bureaukratische Bevormundung gehinderte Selbstverwaltung unter einem von Männern der Wissenschaft aus allen deutschen Gauen gebildeten Verwaltungsausschusse habe nicht wenig zum Emporblühen der Anstalt beigetragen, wie auch das persönliche Interesse, das so viele Tausende in ganz Deutschland an der Anstalt nehmen, nie einer Staatsanstalt zugewendet worden wäre, sondern nur der freien Anstalt entgegengebracht werden könne, zu deren Erblühen so Viele persönlich ihr Scherflein beigetragen haben. Auch schon die Rücksicht auf Oesterreich, dessen Regierung und deutsche Bevölkerung sich eben so warm als andere lange Zeit um das Museum verdient gemacht haben und wo sich noch heute so warme Freunde des Museums befänden, müsse das Vermeiden eines Schrittes empfehlen, der dort als eine Art Ausschliessung gedeutet werden könnte. Ferner sei die Thatsache zu betonen, dass sich das Museum bei seiner Gründung unter den Schutz der baierischen Regierung und Gesetze als eine gesammtdeutsche Stiftung zu Unterrichtszwecken gestellt, dass damit die baierische Regierung allen Stiftern (also allen denen, welche Beiträge leisten) gegenüber die Einhaltung des Stiftungszweckes garantirt habe, eine solche Frage mithin gar nicht gelöst werden könne, ohne dass auch die baierische Regierung geneigt sei, diese Curatel für die Einhaltung der Stiftung an Andere zu überweisen und selbst die Schritte zu thun, welche sie in die Lage setzen würden, die Pflichten, die ihr obliegen, anderweit zu übertragen. Schliesslich müsse die Rücksicht darauf, dass Se. Maj. der König von Baiern, abgesehen von dem staatlichen Schutze, das persönliche Protectorat übernommen habe, welches so dankbar angenommen wurde und der Anstalt so reichen Segen brachte, jeden Wunsch nach einer Aenderung der Verhältnisse ausschliessen.

Die Prüfung der Verwaltung, des Zustandes der Sammlungen und des Standes der Publicationen ergab ein sehr günstiges Resultat. Die bedeutende Erweiterung, die sich vollziehende systematische Aenderung aller Abtheilungen, die bessere Aufstellung vieler Gegenstände fand Anerkennung.

Sodann wurden die nächsten Aufgaben besprochen und festgestellt, die sich aus der jetzigen Lage ergeben, zugleich auch in der Voraussicht einer entsprechenden Vermehrung der Mittel namhafte Summen zur Tilgung von Schulden, zu Publicationen wie zu Ankäufen sowohl bestimmter Gegenstände als solcher, die im Laufe des Jahres etwa dem Directorium angeboten werden, angewiesen. Unter den Aufgaben, die gestellt wurden, steht die Uebertragung des Kreuzganges und anderer interessanter Localitäten des zum Abbruche kommenden Augustinerklosters in Nürnberg und deren Wiederaufbau im Germanischen Museum an der Spitze, wodurch das Museum nicht nur einen Act der Pietät erfüllt, sondern auch eine ganz angemessene Erweiterung seiner bereits zu enge werdenden Räumlichkeiten erhält. Besonders wurde dabei auch ins Auge gefasst, dass die in jüngster Zeit angelegte Costume-Sammlung nunmehr zur Aufstellung kommen könne. Als weitere Aufgabe wurde die fortgesetzte Herstellung von Abgüssen hervorragender Sculpturwerke, besonders des 13. und 14. Jahrhunderts, dem Directorium aufgetragen.

In den Verwaltungs-Ausschuss wurden Prof. Dr. Waitz in Göttingen und der Bezirksgerichts-Director a. D. Frhr. v. Welser

in Nürnberg gewählt; eben so wurde der Gelehrten-Ausschuss durch eine grosse Zahl von Mitgliedern vermehrt, nachdem in den letzten Jahren dieser Ausschuss durch Tod und Austritt so manche Lücke erhalten hatte, ohne dass solche durch Neuwahlen ausgeglichen worden wären.

Unser Gabenverzeichniss zeigt wieder eine Reihe von Geldbeiträgen, welche für die Baucasse, und darunter eine Anzahl, die speciel für die Uebertragung des Augustinerklosters bestimmt sind.

Aphorismen

von Dr. A. Reichensperger.

Der gefährlichste Feind der echten Gothik ist nicht etwa die Antike oder die Renaissance, sondern die Pfuschgothik, der Affe der echten. Da ein rite durchexaminirter Architekt für Alles patentisirt und sonach von Rechtswegen befähigt ist, so baut er auf Bestellung natürlich auch gothisch, und treten alsdann die Ungeheuerlichkeiten ans Licht, bei deren Anblick die mittelalterlichen Meister, trotz ihrer robusten Constitutionen, Krämpfe bekommen haben würden: Fialen, d. h. Pfeilerausläufungen, ohne dass ein Pfeiler, Wimberge, d. h. Bogenbekrönungen, ohne dass ein Bogen vorhanden ist, Fenster-Pfosten und Gliederungen an Thüren und Stühlen, Brustwehren, die nur bis an die Waden reichen, Zinnen, die zurück-, statt heraustreten, Spitzbogen ohne correspondirende Wölbungen, wurstartige Pfeiler, in Betreff welcher Niemand errathen kann, was sie eigentlich wollen und sollen, auf eisernen, mit Thonbäckereien maskirten Stangen vorspringende Erker und was dergleichen Absurditäten mehr sind, die sofort darthun, dass ihr Schöpfer weder von dem Organismus, noch von der Technik des gothischen Baustiles auch nur eine Idee hat. Da die hohen mittelalterlichen Dächer nebst ihrem Zubehör, so wie deren Verhältniss zum Bauwerk besondere Schwierigkeiten darbieten, so greifen jene Neugothiker durchweg zu dem allerdings höchst einfachen Mittel, sie ganz und gar wegzulassen, so dass die Häuser aussehen, als wären sie eben durch eine Feuersbrunst passirt. Man beliebt dann diese Verstümmelung durch die Bezeichnung: englische Gothik, dem Publicum annehmbar zu machen, unbekümmert darum, dass die englischen Gothiker auf das energischste gegen das Erfindungspatent protestiren, welches man ihnen solchergestalt aufdringen möchte. In besonders eclatanter Weise tritt die Pfuscherei hervor, wenn es sich um Vorkragungen und um Uebergänge aus einer Grundform in eine andere, so wie um das Verhältniss der Glieder zu den Massen handelt. Den Bildungen gegenüber, welche sich da zu ergeben pflegen, sehnt man sich nach den normalen Casernenbauten zurück, welche nichts weiter darbieten, als eine angestrichene Wand mit so und so viel viereckigen Löchern darin. Möchten unsere akademischen Classicisten lieber fortfahren, mit solchen „einfach-edeln" Fensterkasten die Welt zu beschenken und nach wie vor die gothische Bewegung vornehm zu ignoriren, als die Bildungen einer Zeit zu cariciren, welcher nichts mehr widerstreitet, als die principlose Geschmacksmengerei.

Wie jede Stadt ihren besonderen Dialekt hatte, so war auch ihre Kunstsprache in eigenthümlicher Weise nuancirt. Ein mittelalterliches Haus von Antwerpen unterschied sich auf den ersten Blick von einem solchen aus Brügge, Gent, Köln, Ypern, Lübeck, obgleich die Bedürfnisse der Bewohner, das Material u. s. w. mit einander so ziemlich übereinstimmten. Im Fortgange der Zeiten nahm die Verallgemeinerung und damit die Verflachung, zunächst durch den Einfluss des Auslandes, in den höheren Schichten der Gesellschaft immer mehr überhand, bis wir endlich bei der dürren, kosmopolitischen Schablone angelangt sind, wobei von eigentlicher Kunst nicht mehr die Rede sein kann. Gegen solche Tendenz im Allgemeinen mag der Widerstand vergeblich sein; gegen den Excess lässt sich aber sicherlich mit Erfolg ankämpfen. Mag auch die Verschiedenheit der Dialekte verschwinden, die der Sprachen und Nationalitäten wurzelt zu tief, um ausgerottet werden zu können; es handelt sich nur darum, das Wesen derselben richtig zu erfassen und ihm die Bildungen entsprechen zu lassen; nur auf diesem Wege lässt sich wieder zu einer wahrhaft lebendigen Kunst gelangen: die principlose Geschmacksmengerei bezeichnet dahingegen das Ende aller Kunst.

Man hört so viel von der Freiheit der Kunst reden, und nicht wenig Künstler denken sich, sie könnten nur eben ihre bunten Seifenblasen in die Luft hinaussenden, ohne irgend nach dem Ziel und Zweck zu fragen. Nein, die Kunst ist nicht bloss um ihrer selbst und um der Künstler willen da; sie wird sogar verwerflich, wenn sie nicht Höherem dient. Nur die Wahrheit macht frei; die Freiheit aber muss organisirt sein, einem über ihr stehenden Gesetze gehorchen, wenn sie nicht alsbald in Anarchie umschlagen soll.

Der grossen Masse des Volkes fehlt es an der nöthigen Abstractionskraft, um das was hauptsächlich die Schönheit eines Bauwerkes bedingt, die Gesetzmässigkeit seiner Linien und Verhältnisse, unmittelbar zu erfassen. Zu diesem Zwecke müssen die anderen Künste hülfreiche Hand leisten, ganz insbesondere aber die Malerei. Soll daher die Baukunst wieder wahrhaft populär werden, wie sie es im Mittelalter gewesen ist, so muss mit aller Kraft dahin gestrebt werden, ihr auch den Farbenreiz wieder zu geben, durch welchen sie in dieser Periode sich in so hohem Maasse auszeichnete. Es wäre ein höchst verdienstliches Werk, alle noch vorhandenen Spuren alter decorativer Malerei zu sammeln, um mit Hülfe derselben endlich wieder zu einem festen System zu gelangen.

Wie auf dem Gebiete der Literatur, so ist auch auf dem der Kunst nicht die Form, sondern der Gedanke die Hauptsache: erst die rechte Idee, dann der gute Geschmack. Wo es an ersterer fehlt, kann von Geschmack im Grunde nicht die Rede sein, wohl umgekehrt.

Fast alle Kunstschriftsteller fühlen sich gedrungen, anzuerkennen, dass unsere Zeit einen ihr eigenen Stil nicht besitze, und nicht Wenige treten mit einem der Vergangenheit entlehnten Recept hervor, um dem Uebel abzuhelfen. Dem gegen-

aber werden andere Stimmen laut, welche meinen, die Sache sei überaus einfach, man brauche ja eben nur das „an sich Schöne" darzustellen, damit werde man denn auch gleich von dem Drucke der Archaisten erlöst, die immer nur wieder Altes reproducirt zu sehen wünschten. Leider haben bisher die vorgedachten Helfer in der Noth des Tages vergessen, uns zu sagen, was denn an sich schön ist, namentlich auf dem Gebiete der Architektur. Eine runde, klare Antwort auf diese Frage wäre dringend zu wünschen. Was die Malerei und die Sculptur betrifft, so sucht man sich wohl dadurch zu helfen, dass man uns auf die Natur verweist. Allein die Kunst will und soll ja eben etwas Anderes sein, als die Natur; wäre sie doch auch sonst etwas ganz Ueberflüssiges! Soll man etwa in der Menagerie sich ein Modell aussuchen, wenn ein Evangelisten-Adler oder auch nur ein heraldischer zu malen ist? Sollen die Zeichner den Photographen das Feld räumen? Soll man akademische Modell-Acte auf die Farbenfenster oder die Wände unserer Kirchen malen. Beruht überhaupt das, was man bisheran Stil nannte, auf einem blossen, glücklich überwundenen Vorurtheil?

Nichts hindert den Aufschwung der Architektur mehr, als die Ueberspannung der officiellen Anforderungen an die Baubeflissenen. Vor Allem sollte die Wissenschaft des Architekten von der des Ingenieurs aus einander gehalten werden. Bei ersterer bildet die Phantasie ein Hauptmoment, bei letzterer wird nur der Verstand in Anspruch genommen. Abgesehen von höchst seltenen Ausnahmen, vermögen die Geisteskräfte eines Menschen nach zwei so verschiedenen Richtungen hin Erspriessliches nicht zu leisten, und die natürliche Folge ist, dass kein Fach mit Liebe oder gar mit Begeisterung gepflegt wird. Ueberdies sind auch die beiden vorgedachten Fächer so umfangreich geworden, dass ein halbes Menschenalter dazu gehört, um wahrhaft einheimisch in dem einen oder in dem anderen zu werden. Keinesfalls dürfte für beide derselbe Grad der Ausbildung verlangt werden. Es ist geradezu unmöglich, dass etwas Rechtes dabei herauskommt, wenn, wie es wirklich der Fall ist, der Bauamts-Candidat, um durch das Examen zu kommen, in allen möglichen nur irgend zur Architektur in Beziehung stehenden Disciplinen bewandert sein soll, selbst das Telegraphenwesen nicht ausgenommen; wenn er „Clausur-Arbeiten" im Maschinen- und Eisenbahnbau anfertigen und zugleich einen Schönbau, je nach der Geschmacksrichtung des Examinators, im griechischen, italienischen, maurischen oder Rococo-Stile improvisiren soll. Die geistige Kraft wird solchergestalt vor der Zeit aufgerieben, und namentlich bleibt von individuellem Charakter keine Spur mehr übrig. *Mal étreint qui trop embrasse.*

Das „*Semper sursum*" (Immer nach oben!), welches sich als Aufschrift über dem letzten Wandgemälde im Treppenhause des kölner Museums befindet, ist eine Mahnung, welche namentlich die Künstler sich zu Herzen nehmen sollten. Je nachdem die Kunst als ein Kind des materiellen Bedürfnisses oder aber des Ideals betrachtet wird, je nachdem in ihren Schöpfungen die auf- oder die niedersteigende Tendenz vorwaltet, gedeiht und blüht oder verfällt sie. Mit der materialistischen Anschauungsweise, welche die Weltgeschichte wie ein Torflager durch ein blosses Spiel der Naturkräfte sich bilden lässt, kann das ästhetisch Schöne auf die Dauer unmöglich bestehen. Der Thau, von welchem es sich nähren muss, fällt von oben, nicht von unten.

Die Architektur ist ein Aggregat von verschiedenen schönen Künsten, die von der Construction das Gesetz zu empfangen haben. Ein jeder Baustil aber hat und gibt seine eigenthümlichen Gesetze, die bis in alles Einzelne hinein ihre Herrschaft üben müssen, in Bezug auf Proportion, Anordnung und Verzierung. Ein bestimmter Grundton muss überall durchklingen.

Die meisten ornamentalen Glieder dürfen an einem Bauwerke fehlen, ohne dass der Schönheit desselben dadurch wesentlich Eintrag geschieht; nie aber darf ein solches Glied an die unrechte Stelle zu stehen kommen.

Die Altmacherei (der archaistische Purismus) ist bei der Wiederherstellung von Monumenten eine nicht minder gefährliche Klippe, als die Neumacherei, und kann nicht genug vor der Abgeschmacktheit gewarnt werden, Säcularbauten, wie z. B. Kathedralen, in Allem und Jedem auf den Stil ihrer Entstehungszeit zurückzuführen. Um stets die rechte Linie in dieser Beziehung einhalten zu können, ist neben einer gründlichen Kenntniss von den relativen Vorzügen jeder Stilperiode ein gewisser Tact erforderlich, welchen man sich nur allmählich durch vieles Vergleichen anzueignen vermag.

Das Haupthinderniss, welches der Einführung der Gothik sich entgegenstellt, ist der Umstand, dass sie so grosse Schwierigkeiten darbietet, dass sie unmöglich nebenbei gelernt und prakticirt werden kann. Jedes Werk in diesem Stile muss neu sein, und doch innerhalb eines festen Gesetzes sich halten. Weder mit der Schablone, noch mit der blossen Routine ist da auszukommen, am allerwenigsten mit jener seichten Vielwisserei, wie sie erfordert zu sein pflegt, um glücklich durch die verschiedenen Staats-Examina zu passiren, welche fast allerwärts auf unserem Continente (die praktischen Engländer wissen nichts davon und wollen nichts davon wissen) die Grundbedingung der bürgerlichen Existenz abgeben.

Bemerkung.

Alle auf das Organ bezüglichen Briefe und Sendungen möge man an den Redacteur und Herausgeber des Organs, Herrn Dr. van Endert, Köln (Apostelnkloster 25), adressiren.

(Hierbei eine artistische Beilage.)

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst

herausgegeben und redigirt von J. van Endert in Cöln.

Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, $1\frac{1}{2}$ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 24. — Köln, 15. December 1871. — XXI. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel $1\frac{1}{2}$ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. $17\frac{1}{2}$ Sgr.

Die Apostel in der bildenden Kunst.

Von B. Eckl in München.

(Fortsetzung.)

XII.

Judas Ischarioth.

Der Name Judas Ischarioth ist sprüchwörtlich geworden, wie auch seine Person und sein Charakter ein ewiges Urbild der Ruchlosigkeit, der Verrätherei und der Undankbarkeit geworden sind. Wir schaudern bei den Vorstellungen, welche durch die Erinnerung an ihn hervorgerufen werden; sein namenloses Verbrechen übersteigt so sehr alle menschliche Schmach, dass er selbst nicht einmal Uebelthätern als ein Schreckmittel vorgehalten werden kann; wir setzen ihn als einen aus der Gemeinschaft Ausgeschlossenen bei Seite und denken nur mit Rücksicht auf das von ihm berichtete unerhörte Verbrechen allein an ihn. Nicht so aber unsere Voreltern; man hätte im Mittelalter leben sollen, um den tiefen und stets gegenwärtigen Schrecken zu begreifen, mit welchem man damals den Judas Ischarioth betrachtete. Der Teufel selbst flösste keinen so leidenschaftlichen Hass und Unwillen ein; denn da er der Teufel war — was konnte er Anderes thun denn Teuflisches? Seine Schlechtigkeit war seiner höllischen Natur gemäss; aber das Verbrechen des Judas bleibt der ewige Schandflecken und Vorwurf der Menschheit. Der Teufel verrieth den Menschen, aber Judas verrieth Gott selbst!

Die Evangelien schweigen über das Leben des Judas, ehe er ein Apostel ward; aber unsere Voreltern im Mittelalter, welche nicht begreifen konnten, dass ein menschliches Wesen und wenn es auch noch so schlecht wäre, so plötzlich in einen solchen Abgrund der Sünde steigen könnte, haben diese Lücke der h. Schrift nach ihrer eigenen Phantasie ausgefüllt. Sie stellten sich den Judas als einen Elenden vor, der schon von Anbeginn der Welt vorher verdammt und durch einen langen Lauf von Lastern und Verbrechen zu dem Hauptverbrechen vorbereitet worden, welches das Maass voll machen sollte. Nach dieser Legende gehörte er dem Stamme Ruben an. Ehe seine Mutter ihn zur Welt brachte, träumte ihr, dass der Sohn, den sie im Leibe trug, verflucht und der Mörder seines Vaters werden, mit seiner Mutter Unzucht treiben und seinen Gott verkaufen würde. Ueber diesen Traum erschreckt, berieth sie sich mit ihrem Ehemann und sie kamen überein, dass sie das angedrohte Unglück durch Aussetzung des Kindes abwenden wollten. Wie in der Geschichte des Oedipus, von welcher diese seltsame und wilde Legende theilweise entlehnt zu sein scheint, führten die Mittel, welche man anwendete, den angedrohten Fluch abzuwenden, gerade dessen Erfüllung herbei. Judas wird bei seiner Geburt in eine Kiste eingeschlossen und in das Meer geworfen; das Meer wirft ihn aber aus, und, nachdem er am Ufer gefunden worden, wird er von einem gewissen Könige und dessen Gemahlin wie ihr eigenes Kind gepflegt und erzogen. Sie haben aber auch noch einen anderen Sohn, den Judas, als schlecht von seiner Geburt an, schlägt und unterdrückt und endlich bei einem Streite über einem Schachspiel erschlägt. Er flieht dann nach Judäa, wo er beim Landpfleger Pontius Pilatus als Edelknabe in Dienst tritt.

In kurzer Zeit verübt er die anderen ungeheuren Verbrechen, zu deren Verübung er schon vorher bestimmt war, und als er von seiner Mutter das Geheimniss seiner Geburt erfährt, wird er von Zerknirschung und Schrecken erfüllt; er hört von dem Propheten, der die Macht hat, auf Erden Sünden zu vergeben und sucht ihn auf und wirft sich ihm zu Füssen. Der Heiland liess sich aber nicht täuschen, sondern nimmt ihn, wiewohl er in ihm seinen Verräther erkennt, als Apostel auf, auf dass Alles in Erfüllung gehe. Er wird der Seneschal oder Grosshofmeister Christi, trägt den Geldbeutel und sorgt für die gewöhnlichen Bedürfnisse des Herrn und seiner Jünger. In dieser Stellung bemächtigt sich die Habsucht, das einzige Laster, dem er bisher noch nicht ergeben gewesen, seiner Seele und macht die Verruchtheit vollständig. Von Habsucht eingenommen, murrt er über jeden Pfennig, der den Armen geweiht wird und wenn Maria Magdalena die Füsse des Herrn mit Oel salbt, ist er äusserst aufgebracht über diese Verschwendung der köstlichen Salbe: „Warum hat man diese kostbare Salbe nicht für dreihundert Pfennige verkauft und diese den Armen geschenkt?“ Dies sagte er aber nicht etwa desshalb, weil er sich um die Armen bekümmerte, sondern weil er ein Dieb war. Aus Habsucht gab er der Bestechung nach, welche ihm die Juden anboten. Dann folgen die Scenen des Verrathes am Herrn und endlich die Reue und der schreckliche Selbstmord des Verräthers, wie er in der h. Schrift berichtet wird. Aber in dem alten Mysterium vom Leiden Christi sind die Reue und das Schicksal des Judas wahrhaft dramatisch und mit allen möglichen Umständen des Schreckens dargestellt. Wenn er den milden Heiland vor dem Richterstuhle des Herodes erblickt, fühlt er Reue; der Gewissensbiss, der als eine wirkliche Person dargestellt ist, ergreift den Elenden und quält ihn so lange, bis er in seiner Qual die Verzweiflung anruft. Die Verzweiflung erscheint und drängt ihn, seinem Leben ein Ende zu machen, indem sie ihm allerlei Mittel zum Selbstmord anbietet.

Judas wählt den Strick und hängt sich sofort auf, und da er kopfüber herabfiel, borst er mitten entzwei und all sein Gedärm drang heraus; welcher Bericht durch eine ältere Tradition dadurch näher erklärt wird, dass sein Leib, nachdem er gefunden und abgeschnitten worden, über die Brustwehr des Tempels in die unten befindliche Schlucht geworfen und im Fallen in Stücke gerissen wurde.

Besondere Darstellungen der Person oder des Lebens des Judas Ischarioth kommen natürlich nicht vor; sie wären als profan und ominös — schlimmer als sein schlimmer Blick — betrachtet worden. In denjenigen Scenen der h. Schrift, in denen er erscheint, wollten die älteren Künstler ihn so als hasserfüllt und die Verrätherei, Schlechtigkeit und Bösartigkeit ausdrückend darstellen, als dies ihrer Geschicklichkeit nur immer möglich war, indem die Italiener sich mehr an den Ausdruck und die Altdeutschen mehr an die Form hielten. Wir sind überzeugt, dass der Mann, wenn er wirklich einen solchen Blick und ein solches Gesicht gehabt hätte, aus der Gesellschaft der Apostel ausgestossen worden wäre. Die so eben angeführte Legende besagt auch, dass Judas ein hübsches Aeusseres hatte und dass ihn die Schönheit seiner Person zum Dienste des Pontius Pilatus empfohlen habe; aber die Maler, welche in der Sprache der Form zum Volke sprachen, hatten Recht, wenn sie keine Zweideutigkeit zuliessen. Dasselbe Gefühl, das sie bewog, im Bilde des Teufels alles Hässliche und Abstossende, das Einbildungskraft sich vorstellen konnte, zusammen zu fassen, machte auch, dass sie den Judas so hässlich darstellten, als er es in ihrer Seele war, und schmeichelten sich dann, indem sie die jüdischen Gesichtszüge übertrieben und mit rothem Haar und Bart verbanden, den gewünschten Gegenstand vollständig getroffen zu haben. Aber gleich als ob dies noch nicht genug wäre, stellen die alten Maler besonders in alten Illuminationen und in der byzantischen Kunst den Judas als direct und buchstäblich vom Teufel besessen dar; zuweilen ist es ein schwarzes Teufelchen, das ihm auf den Schultern sitzt und ins Ohr flüstert; zuweilen steigt es ihm in den Mund hinein, indem sie in ihrer Einfalt die Worte des Evangeliums: „Dann fuhr der Satan in Judas“, in dieser Weise darzustellen suchten.

Die der Kleidung des Judas zukommende Farbe ist die schmutzig gelbe, und in Spanien ist diese Farbe mit dem Bilde des Erzverräthers so innig verbunden, dass sie im Allgemeinen und überhaupt missliebig ist. Sowohl in Spanien als auch in Italien sind die Uebelthäter und Galeeren-Sclaven gelb gekleidet. Zu Venedig mussten die Juden gelbe Hüte tragen.

In einigen in der h. Schrift erwähnten Scenen, bei welchen Judas als anwesend aufgeführt oder angenommen wird, ist bemerkenswerth, dass ihn der Maler entweder, als durch seine Hässlichkeit oder Schlechtigkeit die Harmonie des h. Bildes störend, gänzlich übergangen oder aber durch eine besondere und charakteristische Behandlung hervorragend dargestellt hat. In einem Gemälde von Nicolo Frumenti, welches die h. Magdalena zu den Füssen des Heilandes darstellt, steht Judas im Vordergrunde und schaut mit einem höchst

teuflischen Ausdruck boshaften, mit Hohn vermischten Murrens zu, wie wenn er, mit den Zähnen knirschend, sagen wollte: „Wozu denn diese Verschwendung?“ In Perugino's schönem Gemälde von der Fusswaschung der Jünger, in der Galerie zu Florenz ist Judas sofort erkennbar, indem er mit einem boshaften, höhnischen Gesichte, das im Uebrigen nicht hässlich ist, dasitzt. Auf Raphael's Bild, der die Füsse Christi mit Oel salbenden Magdalena beugt sich Judas mit einem zornigen und hadernden Blicke über den Tisch.

Die berühmtesten Bilder, auf welchen Judas als Hauptperson erscheint, sind nachstehende:

1) Angelico da Fiesole. Er wird von den Juden bestochen. Die Hohenpriester zählen ihm die dreissig Silberlinge in die Hand. Sie stehen vor einem Thorweg auf einer Treppe. Den Judas sieht man im Profil; er hat als einer der Apostel den Heiligen-Schein; drei Personen stehen hinter ihm, deren eine Missbilligung und Angst ausdrückt. Auf diesem Bilde sowie auch auf anderen, auf denen Judas dargestellt ist, hat Angelico ihm kein hässliches und garstiges Gesicht gegeben; aber in dem schielenden Auge und den gekrümmten Augenbrauen liegt der Ausdruck seines lasterhaften Wesens.

In Duccio's Reihe von dem „Leiden unseres Heilandes im Dom zu Siena hat der Künstler in diesen und anderen Scenen den Judas mit einem regelmässigen und nicht hässlichen Gesichte dargestellt; aber er hat einen gemeinen und zugleich ängstlichen Ausdruck; — er hat ein böses Gewissen.

Die Scene zwischen Judas und dem Hohenpriester ist auch von Schalken als ein Kerzenlicht-Bild-Effect und in echt niederländischem Stile gegeben.

2) „Judas verräth seinen Meister mit einem Kusse.“ Die älteren Italiener vergassen, indem sie diese Scene mit viel dramatischem Effecte gaben, die nach der h. Schrift erforderliche Würde niemals, während die altdeutschen Meister in ihrem Bestreben, den Judas im Gesichte eben so hässlich darzustellen, als er es im Herzen war, in diesem wie in vielen andern Beispielen das Schreckliche und Pathetische bloss grotesk gemacht haben. Wir müssen aus der h. Schrift folgern, dass Judas bei all seiner Niederträchtigkeit gleichwohl ein Gewissen gehabt habe; denn sonst würde er sich ja nicht gehenkt haben. Aber in der Physiognomie, welche ihm die altdeutschen Maler geben, ist hiervon keine Spur zu finden. Er ist bei denselben eine hässliche und bösartige Bestie und weiter nichts.

3) Rembrandt. „Judas wirft die dreissig Silberlinge in den Tempel und eilt fort“.[1])

1) In der Galerie des Lord Charlemont zu Dublin.

4) „Judas von Gewissensbissen gequält“. Er ist sitzend und sich den Strick um den Hals legend dargestellt; neben ihm sieht man den Geldbeutel und das auf den Boden geschüttete Geld. Die Zeichnung ist von Bloemaert, und nach der darunter stehenden Aufschrift zu urtheilen, scheint er eine Warnung für alle ungerechten Besitzer von Reichthümern sein zu sollen.

5) „Judas an einem Baume hangend“ ist manchmal auf Gemälden von der Kreuzabnahme und der Grablegung im Hintergrunde dargestellt. Ein solches befindet sich im Museum zu Frankfurt.

6) „Teufel werfen sich die Seele des Judas gegenseitig zu wie einen Ball“. So ist Judas auf einem alten französischen Miniaturbilde dargestellt.[1]) Dies nimmt sich freilich grotesk genug aus; gleichwohl herrscht aber in dem Gedanken ein rastloser, unaufhörlich beweglicher Schrecken. Unter allen Umständen ist es besser, als wenn man den Judas im Rachen des Satans mit den Beinen in der Luft darstellt, wie Dante dies gethan und Orcagna auf dem Frescogemälde in der Kirche St. Maria Novella zu Florenz die Beschreibung des grossen Dichters sehr buchstäblich wieder gegeben hat.

XIII.

Der h. Matthias.

Der h. Matthias ward erst nach der Himmelfahrt des Herrn zum Apostelamte gerufen, und zwar an die Stelle des Verräthers Judas. Die Apostel und Jünger gingen nach der Himmelfahrt, wie ihnen befohlen war, hinauf nach Jerusalem, hielten und blieben beisammen mit Beten und Flehen und erwarteten, dass sich die Verheissung des heiligen Geistes an ihnen erfüllte. Ursprünglich hatte der Heiland zwölf Jünger gewählt, ohne Zweifel mit Rücksicht auf die zwölf Stämme Israels. Diese Zahl war aber durch das unselige Ende des Ischarioth unvoll geworden und sollte, ehe noch der h. Geist vom Himmel käme, mit seinem Licht und seiner Kraft ergänzt und wieder hergestellt werden, damit die Gläubigen sich desto sicherer scharen könnten um den festgeschlossenen Apostelkreis. Der h. Petrus, das Oberhaupt der Apostel, schlug den Gläubigen, welche sich alle, die Ankunft des h. Geistes erwartend, im Saale beisammen befanden, vor, dass man nun

1) Ms. Nr. 7206 Bibl. du Roi.

einen der Jünger an die Stelle des abtrünnigen Judas wählen sollte und dieser Vorschlag war allen Anwesenden genehm. Joseph Barsebas und Matthias wurden nun als die Würdigsten aus der Mitte der Jüngerschar bezeichnet und sie warfen nun das Loos; es fiel auf Matthias und er wurde den Aposteln beigesellt.

Nach der Ausgiessung des h. Geistes soll Matthias zuerst in Judäa und dann in Aethiopien im Mohrenlande das Evangelium gepredigt haben; er durchwanderte die Städte und Flecken und bekehrte viele zu dem Glauben an Christum, den Gekreuzigten und Auferstandenen. Ueber die näheren Umstände seiner apostolischen Wirksamkeit, sowie über Zeit, Ort und Art seines Todes haben wir keine zuverlässige Nachricht; gewöhnlich folgt man einer späteren Angabe, welche besagt, dass er von den ergrimmten Juden mit Steinen geworfen und dann enthauptet worden sei.

Seine irdischen Ueberreste wurden von der h. Helena, der Mutter des Kaisers Constantin des Grossen von Palästina nach Rom gebracht, wo man noch heutzutage in der Kirche Sancta-Maria-Major einen Theil seiner Gebeine und seines Kopfes sieht, den anderen Theil schenkte dieselbe Fürstin dem h. Agritius, Bischof von Trier, welcher sie in der Kirche des h. Eucharius beisetzte, welche nachher statt dieses Titels den des h. Apostels angenommen hat.

Bilder des h. Matthias in der Apostelreihenfolge, wie man sie fast in jeder katholischen Kirche findet, gibt es verhältnissmässig nur sehr wenige. Er wird gewöhnlich mit einem Beile auf der Schulter abgebildet, weil er nach der Sage enthauptet worden ist.

Anhang.



I.

Der heilige Evangelist Marcus.

St. Marcus gehörte nicht zur Zahl der zwölf Apostel; seine Bekehrung fand wahrscheinlich erst nach der Himmelfahrt Christi Statt. Er war der Gefährte und Gehülfe des Paulus und Barnabas, mit welchen er das Evangelium unter den Heiden predigte. Nach den in der römischen Kirche angenommenen Traditionen wurde er vom h. Petrus bekehrt und sein Lieblingsjünger; er begleitete ihn zuerst nach Aquileja, wo sie das Volk bekehrten und an den Ufern des adriatischen Meeres tauften, und von da nach Rom, wo er — und zwar, wie Einige behaupten, nach Angabe der Apostel — sein Evangelium zum Gebrauche der römischen Convertiten schrieb. Später ging er, auf Geheiss des h. Petrus, nach Aegypten, um daselbst das Evangelium zu predigen, und nachdem er in Libyen und in der Thebaïs zwölf Jahre lang gepredigt, gründete er die Kirche zu Alexandrien, und sonach eine der berühmtesten unter allen alten christlichen Kirchen. Nachdem durch die Wunder, welche er wirkte, der Zorn der Heiden gegen ihn aufgestachelt worden, schalten sie ihn einen Zauberer und ergriffen ihn während der Feste ihres Gottes Serapis, während er betete, banden ihn und schleppten ihn durch die Strassen der Stadt und über steinige Plätze, bis er endlich elendiglich umkam (25. April). Zu derselben Zeit überfiel aber die Mörder ein fürchterlicher von Hagel und Blitzen begleiteter Sturm, der sie zerstreute und vernichtete. Die Christen Alexandriens verbrannten seine verstümmelten Ueberreste und sein Grab wurde mehrere Jahrhunderte lang in grossen Ehren gehalten. Um das Jahr 815 wurden sie von einigen venetianischen Kaufleuten, welche nach Alexandrien Handel trieben, heimlich mitgenommen und nach Venedig gebracht, wo die herrliche St. Marcuskirche über ihnen erbaut ward. Seit dieser Zeit wurde der h. Marcus als der Schutzheilige Venedigs verehrt und seine Legende hat den venetianischen Malern viele schöne und malerische Gegenstände an die Hand gegeben.

Wenn St. Marcus — entweder einzeln oder mit den anderen — als einer der vier Evangelisten dargestellt wird, wird er gewöhnlich, seinem Attribut entsprechend, als ein kräftiger Mann, untersetzt, kahl, wie Petrus, aber starkbärtig, mit schönen Augen, aber tiefen Augenbrauen, (nach der *legenda aurea*) fast unveränderlich von einem geflügelten oder ungeflügelten, aber gewöhnlich geflügelten Löwen begleitet dargestellt — was ihn von dem h. Hieronymus, der ebenfalls von einem, jedoch ungeflügelten Löwen begleitet ist, unterscheidet.

Auf Andachtsbildern trägt St. Marcus als erster Bischof von Alexandrien oft die bischöfliche Kleidung. So ist er auf dem kolossalen Mosaikbilde über dem Hauptthore der St. Marcuskirche zu Venedig in der Pontificalkleidung eines griechischen Bischofs, aber ohne Mitra, und seinem Attribute entsprechend, als ein kräftiger Mann mit kurzem, grauen Haare und mit einem starken Barte, die eine Hand zur Segnung empor hebend und mit der andern das Evangelium haltend, dargestellt.

Von den unzähligen Gemälden, auf welchen St. Marcus als Schutzpatron Venedigs dargestellt ist, wollen wir nur einige wenige erwähnen:

1) A. Busati. Evangelist St. Marcus sitzt auf einem Throne mit einem offenen Buche in einer Hand, welches das venetianische Motto: *„Pax Tibi, Marco Evangelista meus“* in lauter grossen Buchstaben trägt, und mit der andern den Segen ertheilend. Hinter ihm befindet sich ein Feigenbaum mit Blättern, aber ohne Früchte, was wahrscheinlich auf den Text Cap. XI. 13, bedeutet, welcher dem h. Marcus eigenthümlich ist. Zu seiner Rechten steht St. Andreas, ein Kreuz tragend, zu seiner Linken St. Bernardino von Siena; hinter ihm der Apfelbaum, „welcher den Tod und all unser Weh“ in die Welt brachte. Dieses Votivgemälde wurde, wie nach seinen mystischen Zuthaten zu vermuthen ist, wahrscheinlich für die Franciscaner zu Venedig gemalt und befindet sich jetzt in der dortigen Akademie.

2) St. Marcus sitzt auf einem hohen Throne und hält sein Evangelium in der Hand. Zu seinen Füssen befinden sich die vier Schutzheiligen wider Krankheit und Pestilenz, als St. Sebastian, St. Rochus, St. Cosmas und St. Damian; — ein glänzendes Gemälde in Tizian's früherer Manier.

Dieses Gemälde gleicht Giorgione so hinsichtlich der Auffassung und des Colorites, dass es ihm zugeschrieben wurde.

3) St. Marcus pflanzt die Standarte von Venedig auf, von Bonifazio, und

4) St. Marcus ist bei der See-Conscription, d. h. bei der Einreihung der Matrosen für den Dienst des Staates anwesend, von G. de More, zwei interessante Beispiele der Art und Weise, in welcher die Venetianer ihren Schutzheiligen mit allen ihren politischen und militärischen Angelegenheiten in Verbindung zu bringen pflegten.

5) St. Marcus stellt den Dogen Leonardo Dona der h. Jungfrau vor, das merkwürdigste einer zahlreichen Classe von in der venetianischen Schule oft vorkommenden Votiv-Gemälden, worauf St. Marcus entweder den Dogen oder irgend einen General oder „Magnifico“ der Jungfrau vorstellt.[1])

Dieses Gemälde befindet sich neben dem Monumente des Nicola Orsini in der St. Johann- und Paulskirche zu Venedig. Ein sehr merkwürdiges und schönes derartiges Gemälde befindet sich auch in der berliner Galerie, St. Marcus auf dem Throne sitzend und sein Evangelium offen auf seinen Knieen haltend, unterrichtet drei der *Procuradini di San Marco,* welche in ihren reichen carmesinrothen Kleidern vor ihm knieen und ehrerbietig zuhören.

Unter den den h. Marcus darstellenden Andachtsbildern ist eines der berühmtesten, das des Fra Bartolomeo im Palaste Pitti. Er erscheint auf demselben als ein Mann in der Blüthe des Lebens mit buschigem Haare und einem kurzen, röthlichen Bart, in einer Nische thronend und in der einen Hand das Evangelium, in der andern eine Feder haltend; der Löwe ist weggelassen. Der Frate malte dieses Bild für sein eigenes Kloster San Marco zu Florenz. Es wird sehr gelobt und gepriesen; aber die Haltung dürfte ungezwungener und die Figuren etwas edler sein.

1) Im Dogen-Palaste zu Venedig.

Die Legende, welche St. Marcus als einen Schüler und Schreiber des h. Petrus schildert, hat zu denjenigen Gemälden Anlass gegeben, auf denen sie mitsammen dargestellt sind.

1) Im Schatze der St. Marcuskirche zu Venedig wird ein goldenes Reliquienkästchen von viereckiger Form aufbewahrt, welches ein Bruchstück von der Urschrift des Evangeliums des h. Marcus enthalten soll. Der Deckel von getriebener Arbeit stellt St. Peter auf einem Throne sitzend vor und vor ihm kniet der Evangelist, der nach dessen Angabe schreibt.[1])

2) Und wiederum ist St. Marcus in einem alten griechischen Evangelienbuche sitzend und schreibend dargestellt, St. Peter steht vor ihm, die Hand wie zum Dictiren erhebend.

In einem schönen Gemälde von Angelico von Fiesole[2]) steht St. Peter auf einer Kanzel, den Römern predigend, und St. Marcus schreibt sitzend seine Worte in ein Buch.

4) St. Peter und St. Marcus stehen beisammen, der erstere ein Buch, der letztere eine Feder haltend, mit einem Dintenfasse, welches an seinem Gürtel befestigt ist, von Bellini, und

5) ein ähnliches von Bonvicino — welches ausserordentlich schön ist.[3]) Derartige Gemälde sind sehr interessant, indem sie die allgemeine Ansicht über den Ursprung des Evangeliums des h. Marcus darthun.

Albrecht Dürer hat eigenthümlicher Weise den heiligen Marcus und den heiligen Paulus zusammengestellt. Dieses Bild gibt in den Gestalten den beiden Aposteln Petrus und Johannes einen bestimmten Gegensatz psychologischer Charakteristik. Die hinten stehende Gestalt des Marcus scheint, wie von lebhaftem Ueberzeugungsdrange belebt, seinen offenen Blick in beredten Worten zu begleiten; Paulus dagegen steht mit gesammelter Kraft ruhig seitwärts blickend da, jeden Augenblick bereit, für die Lehre, deren Symbol

1) In der Galerie zu Florenz.
2) In der Brera zu Mailand.
3) Mailand, Brera

er in dem Buche auf dem linken Arme trägt, mit dem Schwerte einzustehen. Die Ausführung des Bildes ist der grossgedachten Conception in allen Stücken ebenbürtig. die Zeichnung völlig frei von sonstigen Willkürlichkeiten des Dürer'schen Stiles und namentlich in den Linien der Gewandung von einem wundervollen Schwunge; das kräftig und satt aufgetragene Colorit hat einen meisterhaft natürlichen und warmen Ton.[1])

Historische Gemälde aus dem Leben des h. Marcus sind in der venetianischen Schule im Ueberfluss vorhanden, während man sie ausserhalb Venedigs nur selten findet.

St. Marcus zu Alexandrien das Evangelium predigend, von Gentil Bellini,[2]) ein sehr grosses Gemälde mit zahlreichen Figuren, ist in vielen Beziehungen sehr merkwürdig. Der Maler, welcher zu Konstantinopel gewesen, trug die orientalische Scenerie und das orientalische Costume, mit welchem er dort bekannt geworden, nach Alexandrien über. Die Kirche der heil. Euphemia zu Alexandrien im Hintergrunde hat das Aussehen einer türkischen Moschee; eine grosse Menschenmenge, Männer und Frauen in türkischem Costume, umgeben den Heiligen, der auf einer Art Piedestal oder Plateform steht, von welcher herab er zu seinen Zuhörern mit grossem Eifer spricht. Gentil Bellini hat dieses Gemälde für die Schule San Marco zu Venedig gemalt.

Es wird berichtet, dass St. Marcus, als er eines Tages durch die Stadt Alexandrien ging, einen armen Schuhflicker sah, der sich mit seiner Ahle so schwer an seiner Hand verwundet hatte, dass er nicht mehr im Stande war, sein Brod zu verdienen. St. Marcus heilte seine Wunde, und der Schuhflicker, welcher Anian hiess, wurde, nachdem er bekehrt und unterrichtet worden, ein rühriger Christ und folgte dem h. Marcus auf dem bischöflichen Stuhle zu Alexandrien nach. Diese wunderbare Heilung St. Anian's und seine darauffolgende Taufe sind in zwei Gemälden von Mansueti (1500 n. Chr.) dargestellt. In der berliner Galerie befindet sich St. Anian's Heilung von Cima di Conegliano, ein grosses Gemälde mit vielen Figuren. Die Heilung und Taufe St. Anian's, als ein sehr alter Mann dargestellt, bildet das Sujet zweier schöner Basreliefs an der Façade der Schule des St. Marcus, von Tullio Lombardo (1502 nach Chr.).

In dem Martyrthum des h. Marcus wird er vom wüthenden Pöbel, welcher ihn an einem Stricke dahin zieht, durch die Strassen der Stadt geschleppt; ein Sturm von oben überwältigt die Götzendiener. Der Gegenstand ist in dieser Weise von Angelico von Fiesole dargestellt.[1])

Eine merkwürdige Legende vom h. Marcus, welche den Stoff zu vielen Gemälden geliefert, kann nur in der Sprache der alten venetianischen Chronik würdig wieder gegeben werden. Es liegt etwas recht Bezauberndes in der pittoresken Natürlichkeit und in den Umständen, womit diese wilde und wunderbare Geschichte erzählt ist, und desshalb wollen wir sie ihrem wesentlichen Inhalte nach hieher setzen:

Am 25. Februar 1340 ereignete sich eine wunderbare Begebenheit in diesem Lande; denn während dreier ganzen Tage stieg das Wasser unaufhörlich und während der Nachtzeit regnete es so furchtbar und fand ein so schrecklicher Sturm Statt, wie man niemals gehört hat. Der Sturm war so entsetzlich, dass das Wasser um drei Ellen höher stieg, als man zu Venedig je erlebt hatte. Und ein alter Fischer, der sich auf seinem kleinen Boote im Canal des h. Marcus befand, erreichte die Riva di San Marco nur mit vieler Mühe, befestigte hier sein Boot und wartete das Aufhören des Sturmes ab. Und es wird erzählt, dass zur Zeit, als der Sturm am ärgsten wüthete, ein unbekannter Mann kam und ihn ersuchte, dass er ihn nach St. Georgio Maggiore hinüberführen möchte, indem er ihm eine gute Belohnung versprach. Und der Fischer sprach: „Wie ist es möglich, nach St. Georgio hinüberzukommen? Wir gehen ja unterwegs unter!“ Aber der Mann bat ihn nun um so anständiger, dass er abfahren möchte. Und da der Fischer nun sah, dass es Gottes Wille sei, stand er auf und fuhr nach St. Georgio Maggiore hinüber; und der Mann stieg dort ans Land und ersuchte den Fischer, dass er warten möchte. Nach kurzer Zeit kehrte er mit einem jungen Manne zurück und sie sagten zu ihm: „Jetzt fahre nach San Nicolo di Lido.“ Und der Fischer sagte: „Wie ist es denn möglich, mit einem einzigen Ruder so weit zu fahren?“ Und sie sagten: „Rudere nur immer zu, es wird dir möglich sein und du wirst bezahlt werden.“ Und er fuhr ab. Es kam ihm vor, als wenn das Wasser glatt und eben wäre. Zu St. Nicolo di Lido angekommen, landeten die zwei Männer und kehrten mit einem Dritten zurück und befahlen, nachdem sie in das Boot gestiegen, dass er sie zu den „zwei Schlössern“ hinüber fahren sollte. Und der Sturm wüthete unaufhörlich fort. Nachdem man auf

1) Das Bild, welches die Jahreszahl 1526 trägt, wurde mit seinem Pendant im Jahre 1627 dem Kurfürsten Maximilian von Baiern überlassen und befindet sich jetzt in der Münchener Pinakothek.

2) Mailand, Brera.

1) Das Bild befindet sich in der Galerie zu Florenz.

die offene See gekommen, sahen sie ein ungeheuer grosses Schiff voll Teufel mit einer so schrecklichen Schnelligkeit auf sie zukommen, dass es über das Wasser dahin zu fliegen schien. Dieses Schiff näherte sich den zwei Schlössern, um Venedig zu überwältigen und es von Grund aus zu zerstören; sogleich wurde aber die See, welche bis dahin stürmisch gewesen, ruhig und die besagten drei Männer exorcisirten, nachdem sie das Zeichen des h. Kreuzes gemacht, die Teufel und befahlen ihnen zu weichen, worauf das Schiff sogleich verschwand. Dann befahlen diese drei Männer dem Fischer, sie ans Land zu setzen, und zwar den einen zu S. Nicolo di Lido, den andern zu San Georgio Maggiore, und den dritten zu San Marco. Und nachdem er den dritten gelandet, ersuchte ihn der Fischer, ungeachtet des Wunders, dessen Zeuge er gewesen, dass er ihn bezahlen möchte. Und dieser erwiederte: „Du hast Recht; geh nun zum Dogen und zum Procurator des h. Marcus und sag ihnen, was du gesehen; denn Venedig wäre überwältigt worden, wenn wir drei es nicht beschützt hätten. Ich bin St. Marcus der Evangelist, der Beschützer dieser Stadt; der andere war der tapfere Ritter St. Georg, und derjenige, welchen du am Lido in dein Boot aufgenommen, war der heilige Bischof Nicolaus. Sage dem Dogen und den Procuratoren, [1]) dass sie Euch bezahlen sollen, und sag' ihnen auch, dass dieser Sturm eines zu San Felice wohnenden Schulmeisters wegen entstanden sei, welcher seine Seele dem Teufel verkauft und sich nachher gehängt hat.“ Und der Fischer erwiederte: „Wenn ich ihnen das erzählen werde, werden sie mir's nicht glauben.“ Da nahm St. Marcus einen Ring, welcher sich an einem seiner Finger befand und etwa fünf Ducaten werth war, und sagte: „Zeig ihnen diesen Ring und sag' ihnen: wenn sie in dem Heiligthum nachsehen, werden sie ihn nicht finden“, und verschwand hierauf. Am nächsten Morgen fand sich der besagte Fischer beim Dogen ein und erzählte ihm alles, was er in der vergangenen Nacht gesehen und zeigte ihm zum Zeichen den Ring. Und nachdem die Procuratoren nach dem Ring geschickt und ihn am gewöhnlichen Platze gesucht, fanden sie ihn nicht. Wegen dieses Wunders ward der Fischer bezahlt, und es wurde eine feierliche Procession angeordnet, um Gott und den Reliquien der drei Heiligen Dank zu sagen, welche in unserem Lande ruhen und uns von dieser grossen Gefahr errettet haben. Der Ring wurde den Procuratoren Signor Marco Loredano und Signor Andrea Dandolo übergeben, welche ihn ins Sanctuarium thaten, und der erwähnte alte Fischer ward auf Lebenszeit versorgt. [1])

1) Die Procuratoren hatten die Sorge für die Kirche und den Schatz der St. Marcuskirche über sich.

Diese Legende ist der Gegenstand zweier berühmten Gemälde. Das erste, welches man Giorgione zuschreibt, [2]) stellt den Sturm dar. Man sieht ein von Teufeln bemanntes Schiff sich über die Wogen thurmartig erheben: die Teufel scheinen von Bestürzung ergriffen zu sein; einige derselben stürzen sich kopfüber aus ihrem Schiffe, andere klettern auf das Takelwerk, andere sitzen auf den Masten, welche wie Feuer flammen, und über dem düstern Himmel und über dem See sieht man den Glanz. Weiter vorne befinden sich zwei Boote, auf deren einem vier satyrähnliche Teufel rudern — glänzende, mit bewunderungswürdiger Kunst gemalte Figuren, welche buchstäblich glühen, als wären sie von der Hitze roth, und voll wilder Wuth. Auf dem andern Boote sieht man die drei Heiligen St. Marcus, St. Nicolaus und St. Georg, welche von einem Fischer gerudert werden. Seeungeheuer spielen in den Wogen; Teufel besteigen dieselben; die Stadt Venedig ist in einiger Entfernung sichtbar. Das ganze Gemälde ist voll Kraft und poetischen Gefühls. Die feurige Farbenglut und der romantische Styl Giorgione's passten zu dem Gegenstande, welcher in bewunderungswürdiger Weise dargestellt wurde.

Auch Palma Vecchio hat diese Legende dargestellt. [3])

Das zweite Bild ist von Paris Bordone [4]) und stellt dar, wie der Fischer dem Dogen Gradenigo den wunderbaren Ring des h. Marcus übergibt. Es ist wie ein grosses scenisches Decorationsbild; wir haben eine grosse Marmorhalle mit Säulen und Geländen in der Fernsicht vor uns; zur Rechten, auf einem erhabenen Platze, sitzt der Doge im Rathe; der arme Fischer geht über die Stufen hinauf und bietet den Ring an. Die zahlreichen Figuren, das lebhafte Colorit, die luxuriöse Architektur erinnern uns an Paul Veronese, sind aber sowohl hinsichtlich der Farbe, als auch hinsichtlich der Ausführung von grösserer Zartheit.

Ein christlicher Sclave, im Dienste eines Edelmannes in der Provence, war ungehorsam gegen den Befehl seines Herrn und verrichtete seine Andacht vor dem Altar des h. Marcus, welcher in der Nähe war. Bei seiner Rückkehr ward er zur Folter verurtheilt. Als

1) Sanuto, vite dei Duci Veneti.
2) Waagen, England II. 1.
3) Vasari, III. 2, 173.
4) In der Akademie zu Venedig.

man bereits im Begriffe stand, sie anzuwenden, stieg der Heilige selbst vom Himmel herab, um seinem Verehrer zu helfen. Die Folterwerkzeuge wurden zerbrochen oder stumpf gemacht und der Unterdrücker und seine Henker verwirrt gemacht. Diese Legende bildet den Gegenstand eines berühmten Gemäldes Tintoretto's.[1]) Der Sclave liegt mitten unter einem grossen Haufen Menschen auf dem Boden, welche mit allen den verschiedenen Regungen des Mitleids, der Wuth und des Schreckens zuschauen. Ein Weib mit einem Kinde auf dem Arme, welches im Gemälde vorne steht, ist von je her wegen ihrer grossen Lebhaftigkeit, Haltung und ihres Ausdrucks bewundert worden. Der Scherge hebt die zerbrochenen Folterwerkzeuge empor. Tintoretto beging aber hier die Unschicklichkeit, den vom Himmel zum Schutz des armen Sclaven herabkommenden Heiligen im vollen Sturz kopfüber aus dem Himmel mehr herabfallen, als herabsteigen zu lassen. Das ist einer von den vielen Belegen, wie arg die Kirchenmalerei mit den ernsten, würdigen und heiligen Gegenständen umgegangen ist, und wie die Maler — selbst die vorzüglicheren — nach den barockesten Effecten haschten, ohne mehr zu fühlen, was sie der Kirche schuldig seien. S. W. Menzel, christl. Symbolik II. 19.

In der St. Marcuskirche zu Venedig finden wir die ganze Geschichte des h. Marcus auf dem Gewölbe der Capella Zen. in einer Reihe sehr schöner Mosaikbilder aus dem zwölften Jahrhundert. Die Transferirung des Leibes des heiligen Marcus; die Entführung der Reliquien von Alexandrien und ihre Ankunft zu Venedig; die grossen religiösen Feierlichkeiten, welche bei ihrer Ankunft zu Venedig Statt hatten, sind auch auf den Mosaikbildern über dem Porticus der St. Marcuskirche dargestellt, und sind dieselben der Hauptsache nach zwischen 1650 und 1680 ausgeführt worden. Dieselbe Legende haben wir auch in zwei Gemälden Tintoretto's[2]); auf dem ersteren werden die Reliquien des h. Marcus von venetianischen Matrosen mit Gewalt aus dem Grabe genommen; auf dem zweiten werden dieselben bei einem nächtlichen Sturm zur See weggeführt, während man in der Luft eine glänzende transparente Gestalt — die Seele des mit seinem Leibe nach Venedig fliegenden Heiligen — schweben sieht.

In der Kirche S. Maria de' Frari zu Venedig befindet sich ein thronender St. Marcus, von Engeln und Heiligen umgeben, von Montegna.

1) In der Akad. zu Venedig.

2) Im Dogen-Palaste zu Venedig.

Im Vorraume der Sacristei der Kirche della Salute zu Venedig ein St. Marcus, von Titian, zwischen vier Heiligen thronend — eines der herrlichsten Gemälde dieses grossen Meisters.

(Fortsetzung folgt.)

Die Restauration der Schlosskirche zu Wechselburg betreffend.

In der Nummer vom 1. Nov. des Organs für christliche Kunst ist unter dem Titel „Innsbruck" (Ein Meisterwerk des Mittelalters) eine Mittheilung abgedruckt, in welcher mit grosser Bewunderung einer Meisterarbeit der mittelalterlichen Sculptur, der Heiland am Kreuze mit der heiligen Jungfrau und Johannes darstellend, erwähnt wird. Dieses überlebensgrosse Crucifix, in Eichenholz geschnitzt, scheint gegen das Ende des 12. Jahrhunderts entstanden zu sein und stammt, wie Referent sehr richtig bemerkt, aus der Schlosskirche zu Wechselburg, es befindet sich eben in Innsbruck, wo es unter der Leitung des Herrn Professors Stolz, der mit der ganzen Restauration der genannten, höchst interessanten Schlosskirche von seinem jetzigen Besitzer, dem Herrn Grafen Schönburg, betraut ist, restaurirt und neu bemalt werden soll. Schreiber dieser Mittheilung endet dieselbe, indem er es dem Lande Tirol zu nicht geringer Ehre anrechnet, dass es seinem Künstler vorbehalten sei, dieses herrliche Werk seiner ursprünglichen Pracht wieder zu geben.

Die Bewunderung, die dieser ausserordentlich erhabenen und tief empfundenen Arbeit der mittelalterlichen Plastik bei dieser Gelegenheit gezollt wird, entspricht gänzlich dem Urtheile aller Sachverständigen, die dieses Crucifix auf der Schlosskirche in Wechselburg gesehen haben. Leider ist es dem nicht so mit dem Zutrauen, das gleichzeitig dem restaurirenden Herrn Professor Stolz gezeigt ist, und ehe die Freunde der christlichen Kunst diesem Zutrauen beipflichten, wäre es vielleicht nicht zweckwidrig, einige Fragen zu beleuchten, deren Lösung gewiss einen entschiedenen Einfluss auf die Hoffnungen, die man sich hinsichtlich dieser Restauration machen darf, haben muss. Gewiss wird der geehrte Correspondent, der aus Innsbruck mittheilt, in der Lage sein, über die folgenden Fragen Auskunft zu geben.

Ist es wahr, dass um auf eine bequemere Weise dieses Meisterwerk mittelalterlicher Sculptur, welches aus einem einzigen kolossalen Eichenstamm geschnitzt ist, zu verpacken, man dasselbe in Stücke zersägt hat? Ist es wahr, dass der in der Mitte des 17. Jahrhunderts abge-

brochene Lettner, — dessen Bruchstücke, in prächtigen Sculpturen bestehend, die gleichzeitig mit dem erwähnten Crucifix zu sein scheinen und die in der Zopfzeit zum Aufsatze eines Altars und zu einer Kanzel gemissbraucht wurden — in der jetzigen Restauration nicht wieder als Lettner aufgestellt und vereinigt, sondern noch mehr verunstaltet und mit Zusätzen des restaurirenden Künstlers ihrer ursprünglichen Bedeutung noch mehr entfremdet worden sind?

Ist es wahr, dass überhaupt die ganze Restauration der ausnahmsweise schönen Schlosskirche zu Wechselburg in einem solchen Geiste geleitet ist, dass das bereits Geleistete schon eine gewisse Aufwallung im Kreise der Künstler und Archäologen Sachsens und sogar des Auslandes verursacht hat? Ja, dass eine deutsche archäologische Versammlung die vor nicht langer Zeit in Naumburg a. d. Saale tagte, ein Bittgesuch an Seine Majestät den König von Sachsen richtete, um dem künstlerischen Unfug in der Wechselburger Schlosscapelle Seitens der Regierung zu steuern?

Es wäre sehr erfreulich, sollten alle diese Fragen verneint abgelehnt werden können, und die besprochene Restauration sich als eine gründliche, dem hohen Werthe der dort befindlichen Kunstdenkmäler gemäss sich bewähren. Sollten dagegen die angegebenen Thatsachen ihre Richtigkeit haben und sich als Facta erweisen, so ist Alles zu befürchten, dass Sachsen um einige der herrlichsten Denkmäler der glorreichen Vergangenheit Deutschlands ärmer wird, und dass der hohe Besitzer von Schloss Wechselburg in seinem Zutrauen getäuscht worden ist. — Ein Glück ist es wenigstens, dass das edle und herrliche Land Tirol mit gutem Fug andere Ehren beanspruchen darf, als die, welche bei dieser Gelegenheit seinen Künstlern zu Theil werden würde.

J. H.

Die dritte General-Versammlung des Allgemeinen deutschen Cäcilien-Vereins zu Eichstätt.

Das unter Leitung des Vereinspräsidenten Fr. Witt durch die Eichstätter Dom-Capelle zur musicalischen Aufführung gelangte Programm (vergl. Nr. 22 des Organs, Seite 262 ff.) ist nicht bloss ungemein reichhaltig, sondern auch zusammengesetzt aus den verschiedenartigsten Gattungen der Kirchenmusik, verschieden nicht nur ihrer äussern Gestaltung nach, sondern auch in dem Geiste, der sie durchweht, wie in ihrem innern Gehalte oder künstlerischen Werthe. Ein solches Programm könnte vielleicht auf den ersten Augenblick in seiner bunten Zusammensetzung befremden in dem Gedanken, es gehe den Bestrebungen des C.-V., die doch in den Programmen seiner Musikfeste so viel als möglich ihren Ausdruck finden müssen, die einheitliche Richtung, das bewusste Streben nach einem einheitlichen Ziele ab. So wurde denn auch unmittelbar nach der General-Versammlung unter dem noch frischen Eindrucke alles dessen, was man gehört, die Frage aufgeworfen: Was denn der Cäcilien-Verein eigentlich wolle. Wir brauchen den Fragesteller darüber nicht im Unklaren zu lassen, und es wird nicht schwerer sein, die Antwort darauf zu geben, nicht bloss nach seinen Statuten, sondern auch nach seiner gesammten Thätigkeit, die er bis dahin entwickelt hat und wie sie in jenem Programm ihren Ausdruck gefunden. — Der C.-V. strebt eine Restauration der Kirchenmusik an, und zieht dazu nicht bloss die von der Kirche vorzugsweise adoptirten, sondern auch die von ihr blos geduldeten Arten der Kirchenmusik mit in den Kreis seiner Bestrebungen; und zwar: um das der Kirche Unwürdige von derselben auszuschliessen, das ihr Würdige zu bessern, oder soviel als möglich durch noch Würdigeres, Edleres und künstlerisch Vollkommneres zu ersetzen. Ich müsste mich sehr täuschen, wenn der Präsident in der Zusammensetzung obigen Programmes nicht sich von der Absicht hätte leiten lassen, den Vereins-Mitgliedern Gelegenheit zu bieten, in der Reihe so verschiedenartiger Aufführungen Vergleiche anzustellen und dadurch das Urtheil über die Vorzüge der einen Kirchenmusik-Gattung vor andern zu erleichtern, denen, die sich mit der Pflege der Kirchenmusik zu befassen haben, Gelegenheit zu bieten, die Wirkungen der verschiedenen Arten der Kirchenmusik an sich selbst im Anhören zu erproben. Wenn er das erreicht hat, und er hat es nach meinem Dafürhalten, dann sind ihm die Vereins-Mitglieder schon aus dieser Rücksicht zu hohem Danke verpflichtet. Nicht leicht hat ein Chorregent Gelegenheit und Mittel, in seiner Praxis alle oder auch nur die meisten verschiedenen Arten der Kirchenmusik sich und Andern zu Gehör zu bringen. Hier pflegt man mehr orchestrirte Kirchenmusik, dort mehr reine Vocalmusik, anderwärts wendet man sich ausschliesslich der Kirchenmusik Palestrina's und seiner Zeit zu, wogegen wiederum andere die reine Vocalmusik der neuesten Zeit in Angriff nehmen. Mit einem Wort: Man verfolgt verschiedenen Orts auch verschiedene Richtungen auf dem weiten Gebiete der Kirchenmusik. Darin sind denn theilweise die örtlichen Verhältnisse, theilweise aber auch der Geschmack und die Richtung der einzelnen Chorregenten maassgebend. Ist es nun den Chorregenten oder

auch Anderen, die auf die Pflege der Kirchenmusik Einfluss auszuüben berufen sind, oder doch thatsächlich ausüben, nicht zuweilen gegönnt, durch ruhiges Anhören Vergleiche anzustellen, dann laufen sie leicht Gefahr, in ihren Bestrebungen einseitig zu werden, oder gar verkehrte Wege zu verfolgen. So konnten denn die Vereins-Mitglieder in jenen Tagen Vergleiche anstellen zwischen den Wirkungen der orchestrirten Kirchenmusik und der reinen Vocalmusik, zwischen den Compositionen der älteren und der neuern und neuesten Zeit; man konnte sich ein Urtheil bilden über die Compositionen, die mehr in Geist und Form an die Meisterwerke des 16. Jahrhunderts sich anlehnen, und solchen, die mehr auf dem Boden der modernen Musik entstanden sind. Da war es gegönnt, neben einander Compositionen zu hören, in denen der Componist darauf ausgegangen, leicht für die Sänger zu schreiben, und solche, in denen er unbekümmert, ob leicht oder schwer, lediglich seiner künstlerischen Erfindung gefolgt ist. Sehr interessant wäre auch die Vergleichung der neueren Componisten unter einander gewesen, wenn nicht die kleineren Piecen, wie das ja nicht anders möglich war, zu rasch an den Ohren der Zuhörer vorübergegangen wären, als dass eine solche Vergleichung mit Sicherheit hätte gemacht werden und sich dem Bewusstsein nachhaltig hätte einprägen können.

Soll ich nun etwas sagen von dem Urtheil, das sich mir aufgedrängt in dem Anhören so vieler verschiedenartiger Kirchen-Compositionen, so muss ich vor Allem darauf hinweisen, dass die Orchester-Musik ziemlich weit zurückgeblieben hinter der reinen Vocal-Musik nicht bloss in der Zartheit und Innigkeit des Ausdrucks, sondern auch in ihrer gesammten imponirenden Wirkung. Um von den Vesperpsalmen Brosig's nicht zu reden, welche, wenn sie gleich das Würdigste der vorhandenen Vesper-Literatur dieser Art sein sollen, wie ich glaube eben in ihrer Anlage, durch die mensurirte, tactmässige Behandlung der gewöhnlichen kirchlichen Psalmentöne, mich so unbefriedigt gelassen haben, so traten in der Orchester-Messe Greith's, die an und für sich eine recht tüchtige und edel gehaltene Composition ist, die Nachtheile des Orchesters für die Kirchenmusik so eclatant hervor, dass diese Aufführung mit den grössern Aufführungen der reinen Vocal-Compositionen den Vergleich nicht auszuhalten vermochten. Da war es zunächst das Stimmen der Instrumente vor dem Hochamte in der Kirche, das einem fast unwiderstehlich den Eindruck des Concertsaales aufdrängte. Nur da, wo man Orchester-Musik in der Kirche will, liesse sich das wohl vermeiden. Dann wurde in jenem Hochamte der *Introitus in cantu firmo* zum Anfange der h. Messe nicht gesungen. Ob ein äusserer Grund die Veranlassung dazu gewesen, weiss ich nicht. Wenn das aber seinen Grund gehabt in dem Gefühle, es passe diese Orchester-Musik nicht zu dem unmittelbar voraufgehenden *Cantus firmus*, so dass es vorzuziehen sei, letzteren ausfallen zu lassen, dann ist das, wie mir scheint, die schärfste Verurtheilung einer solchen Orchester-Musik. Ich wiederhole es immer wieder von Neuem, so oft ich mich auch schon darüber ausgesprochen habe: Wenn die Kirchenmusik, welcher Art sie auch sein mag, mit dem *Cantus firmus*, der eigentlich liturgischen Kirchenmusik, in unversöhnlichen Widerstreit tritt, dann muss sie aus der Kirche weichen und nicht der *Cantus firmus*. Und wenn nun eine solche Messe mit dem *Introitus* nicht vereinbar war, bestand dann nicht derselbe noch viel schärfere Widerspruch zwischen ihr und dem gesammten liturgischen Altar-Gesange? und sollte dann vielleicht der Schluss nicht unberechtigt sein, dass sie mit dem ganzen Geiste der Liturgie nicht vereinbar sei? Nach all dem konnte nun Jemand mit noch mehr Berechtigung die Frage aufwerfen: Warum fand eine solche Composition Aufnahme in das Programm. Auch abgesehen davon, dass es die Absicht des Vereinspräsidenten gewesen sein mag, die Vereins-Mitglieder sollten selbst urtheilen, wie auch die beste gegenwärtige Orchester-Musik für die Kirche bei Weitem nicht wie die reine Vocal-Musik den liturgischen Zwecken entspreche, es sollte ihnen klarer zum Bewusstsein gebracht werden, was die orchestrirte Kirchenmusik anstreben müsse, um ihre Stellung in der Kirche für die Dauer behaupten zu können, abgesehen von all dem, hatte die (Aufnahme) Vorführung jener Orchester-Werke auf der General-Versammlung des C.-V. ihre sehr praktische Bedeutung. Man muss nämlich bedenken, dass der C.-V. die Aufgabe hat, die Kräfte, die auf dem Gebiete der Kirchenmusik in Deutschland thätig sind, zu sammeln, sie zu vereinigen, sie immer mehr für seine Tendenz, für sein Programm zu gewinnen. Nun ist wohl bekannt, wie vielfach in Süddeutschland noch eine orchestrirte Kirchenmusik gepflegt wird, die der Kirche nicht würdig und ihren Zwecken nicht entsprechend ist. Die General-Versammlung würde es nun als einen ihrer wichtigsten Erfolge ansehen können, wenn es ihr gelungen wäre, durch die Vorführung solcher Orchester-Werke, wie die Messen Greith's und ähnliche, die Dirigenten für eine ernstere und edlere orchestrirte Kirchenmusik gewonnen zu haben. Unter dieser Rücksicht war die Vorführung solcher besseren Orchester-Werke für die General-Versammlung nicht bloss berechtigt, sondern im höchsten

Grade wünschenswerth. Fragt man nun nach dem Grunde, wesshalb jene Composition Greith's, so tüchtig und anerkennungswerth sie auch sein mag, noch nicht vollständig den Anforderungen entspreche, die man auch an die orchestrirte Kirchenmusik stellen zu müssen glaube, so meine ich, diese Art der Kirchenmusik müsse wie jede andere noch weit mehr, als es hier geschehen ist, in ihrem Geiste an die eigentlich liturgische Musik der Kirche, den Choral, sich anlehnen; je mehr sie das thut, desto eher wird sie ihre Stellung in der Liturgie behaupten können. Ferner, sie wird weit mehr, als es hier geschehen, das Princip zur Geltung bringen müssen, dass in der Musik, die der Liturgie dienen soll, der Gesang die Hauptsache ist. Die liturgische Musik kann ja in ihrem Zwecke nur Gesang sein; sie ist nichts anderes als der musicalische Vortrag des liturgischen Textes. Soll ein Orchester hinzutreten, so kann es keine andere Stellung einnehmen, als dass es den Gesang unterstütze, ihn trage, dass es vielleicht ihm einen erhöhten Glanz verleihe, der unter gegebenen Verhältnissen durch Gesangeskräfte allein nicht zu erzielen ist. Wenn dem so ist, dann muss in der orchestrirten Kirchenmusik der Gesang, mag er nun Vortrag einer Einzelstimme oder auch mehrstimmiger Chor sein, sich so von der Orchesterbegleitung abheben, dass man deutlich erkennt, dass der Gesang die Hauptsache ist, dass er die erste Stelle einnimmt, dass der Vortrag des Textes durch die Orchesterbegleitung nicht beeinträchtigt wird, mit einem Wort: die Orchesterbegleitung muss in durchaus untergeordneter Stellung mit dem Gesange sich zu einem Ganzen verschmelzen, in dem der Gesang das Principale ist. (Schluss folgt.)

Besprechungen, Mittheilungen etc.

β **Stuttgart.** Den besten Maasstab für die Verbreitung des Interesses an der allgemeinen Kunstgeschichte bietet der Beifall, welchen die bekannten kunstgeschichtlichen Werke in den letzten Jahren gefunden haben und noch immer finden. Den Grund zu dieser noch neuen Wissenschaft legte bekanntlich Franz Kugler in Berlin im Jahre 1841 durch sein Epoche machendes, sehr klar geschriebenes und übersichtlich angeordnetes Werk: „Handbuch der Kunst-Geschichte", davon im Jahre 1858, als der Verfasser starb, die dritte Auflage im Erscheinen begriffen war. Nach Kugler's Tode übernahm W. Lübke die Bearbeitung der neuen Auflage desselben und er verstand durch seine auf die neuesten Entdeckungen und Forschungen beruhenden Einschaltungen und Verbesserungen, es so vollständig auf der Höhe der Zeit zu erhalten, dass es nicht nur die Gunst seiner vielen Freunde sich bewahrt hat, sondern deren noch immer neue sich erwirbt. Die Verlagshandlung Ebner und Seubert in Stuttgart gibt, trotzdem Schnaase's berühmtes, vortreffliches Werk unterdess schon in zweiter Auflage erscheint, und Lübke's eigene, mehr populäre Darstellungen desselben Gegenstandes schon in vier und fünf starken Auflagen erschienen sind, jetzt schon die fünfte, ebenfalls von Lübke besorgte, Auflage von Kuglers Handbuch aus, welches auch in dieser verjüngten Gestalt seine alten Vorzüge bewahrt hat.

---

* **Wien.** Anlässlich der Weltausstellung 1873 in Wien ist ein Concurs für die Anfertigung der Preismedaillen eröffnet. Es sollen fünf verschiedene Medaillen als Auszeichnungen vertheilt werden. Für deren Anfertigung wird ein allgemeiner Concurs ausgeschrieben, zu welchem alle Künstler des In- und Auslandes eingeladen werden. Die fünf Medaillen sind die folgenden: *a)* Für Werke der bildenden Kunst besteht die Form der Anerkennung in der Kunst-Medaille; *b)* Aussteller, welche sich schon an früheren Weltausstellungen betheiligt haben, werden für die Fortschritte, welche ihre Erzeugnisse seit der letzten von ihnen beschickten Weltausstellung nachweisen, durch die Fortschritts-Medaille ausgezeichnet; *c)* Aussteller, welche zum ersten Male eine Weltausstellung beschicken, erhalten als Anerkennung der Verdienste, welche sie, vom volkswirthschaftlichen oder technischen Standpuncte betrachtet, geltend zu machen in der Lage sind, die Verdienst-Medaille; *d)* alle Aussteller, deren Erzeugnisse in Bezug auf Farbe, Form und äussere Ausstattung den Anforderungen eines veredelten Geschmackes entsprechen, haben überdies Anspruch auf die Medaille für guten Geschmack; *e)* endlich wird jenen Mitarbeitern, welchen nach den von den Ausstellern gemachten Angaben ein wesentlicher Antheil an den Vorzügen der Production zukommt, in Würdigung desselben, die Medaille für Mitarbeiter zugesprochen. Die Ausprägung aller Medaillen erfolgt in Bronze. Sämmtliche fünf Medaillen sind in gleicher Grösse zu halten, und zwar im Durchmesser von sieben Centimetres. Auf dem Avers tragen sämmtliche fünf Medaillen das Portrait Sr. Majestät des Kaisers mit der Umschrift: FRANZ JOSEPH I., KAISER VON OESTERREICH, KOENIG VON BOEHMEN ETC., APOST. KOENIG VON UNGARN. Die Rückseiten sind mit Emblemen oder künstlerischen Darstellungen zu verzieren, welche sich auf die specielle Bestimmung einer jeden Medaille beziehen. Die Erfindung derselben bleibt dem Künstler überlassen. Diese Embleme oder künstlerischen Darstellungen auf dem Revers der Medaillen sind mit folgenden Umschriften zu versehen: *a)* Auf der Kunst-Medaille: WELTAUSSTELLUNG 1873 WIEN. — FÜR KUNST. *b)* Auf der Fortschritts-Medaille: WELTAUSSTELLUNG 1873 WIEN. — DEM FORTSCHRITTE. *c)* Auf der Verdienst-Medaille: WELTAUSSTELLUNG 1873 WIEN. — DEM VERDIENSTE. *d)* Auf der Geschmacks-Medaille: WELTAUSSTELLUNG 1873 WIEN. — FÜR GUTEN GESCHMACK. *e)* Auf der Mitarbeiter-Medaille: WELTAUSSTELLUNG 1873 WIEN. — DEM MITARBEITER. Den vorstehenden Bestimmungen gemäss umfasst der Concurs sechs künstlerische Aufgaben. Es steht jedem Künstler frei, sich allen sechs oder nur einzelnen derselben zu unterziehen. Die Concurrenz-Entwürfe sind plastisch (in Wachs, in Gyps oder in Schwefel) auszuführen. Diese Modelle sind bis Ende März 1872 an die General-Direction der Weltausstellung 1873 (Wien,

Praterstrasse 42) einzusenden. Jedes derselben muss mit dem Namen und der Adresse des Künstlers versehen sein. Die eingesendeten Modelle werden vom 8. April 1872 an, durch acht Tage öffentlich ausgestellt, und hierauf dem Urtheile einer aus zwölf Mitgliedern bestehenden Jury unterzogen. Die Namen der Jurors werden später bekannt gegeben. Die Jury beurtheilt sowohl den allen fünf Medaillen gemeinschaftlichen Avers, als auch die Reverse der fünf Medaillen einzeln, an und für sich. Das durch absolute Stimmenmehrheit der Jury als die gelungenste Lösung je einer der gestellten sechs einzelnen Aufgaben erkannte Modell wird mit dem Preise von je fünfzig österreichischen Ducaten honorirt. Jedes der prämiirten sechs Modelle (der Avers und die fünf Reverse) geht mit dem Recht der Vervielfältigung in das Eigenthum der General-Direction der Weltausstellung über. Bei allfälliger Gleichheit der Stimmen der Jury entscheidet der Präsident der kaiserlichen Ausstellungs-Commission. Nach erfolgtem Ausspruche der Jury bleiben die sämmtlichen Modelle unter Bezeichnung der mit Preisen gekrönten noch durch acht Tage öffentlich ausgestellt. Die Ausführung der Medaillen bleibt weiteren Verhandlungen zwischen dem General-Director der Weltausstellung und den preisgekrönten oder anderen Künstlern überlassen. Die General-Direction der Weltausstellung behält sich vor, einen oder den andern der nicht prämiirten Entwürfe durch Vereinbarung mit dem Künstler Behufs etwaiger Benutzung und Vervielfältigung zu erwerben. Das Concurrenz-Ausschreiben ist unterfertigt d. d. Wien, am 30. Novbr. 1871, von dem Präsidenten der kaiserlichen Commission, Erzherzog Rainer, und dem General-Director, Freiherrn von Schwarz-Senborn.

* **Wien.** Professor Leopold Schulz hierselbst, einer unserer Veteranen aus der Schule des Cornelius, hat kürzlich eine Reihe von zwölf grossen Zeichnungen vollendet, welche das christliche Glaubensbekenntniss nach dem Katechismus und den Worten der heiligen Schrift alten und neuen Testaments zur Darstellung bringen. Jedem Glaubensartikel ist ein Bild gewidmet, und zwar entweder in einheitlicher oder in getheilter Composition, je nachdem der Text und die Worte der Bibel dazu Anlass geben. Auf manchen dieser Compositionen kehren die bekannten Motive der christlichen Kunst in traditioneller Darstellung wieder; so vereinigt z. B. die Darstellung des dritten Glaubensartikels („Der empfangen ist von dem heiligen Geiste, geboren von der Jungfrau Maria") die Bilder der Verkündigung und der Geburt in herkömmlicher Weise. Andere Compositionen dagegen sind originelle Erfindungen des Meisters, z. B. die Darstellung des siebenten Glaubensartikels („Von dannen er kommen wird, zu richten die Lebendigen und die Todten"), die uns nicht das Gericht selbst, sondern das Hereinbrechen des jüngsten Tages in grossartig poetischer Auffassung vor Augen führt. Zu Grunde liegen die Worte des Evang. Matth. 25, 29—31. Aber nicht bloss in dieser neuen Gestaltung einzelner Vorgänge und Motive, sondern vornehmlich in der Verbindung des Historischen mit dem Gedankenhaften, der biblischen Erzählung mit dem Glaubensbekenntniss zu einem reich gegliederten Bilder-Cyklus liegt das eigenthümliche Verdienst des Künstlers. Uns ist wenigstens keine cyklische Darstellung bekannt, in welcher das Glaubensbekenntniss in dieser Weise das verbindende Element für die einzelnen Momente der christlichen Heilslehre bildete. Die architektonischen Einrahmungen und Verzierungen, an passenden Stellen von kleinen bildlichen Beigaben und Inschriften unterbrochen, sind nach Angabe des Architekten Julius Koch von Franz Andres ausgeführt. Zum leichteren Verständniss des Ganzen hat Professor Schulz den Bildern ausser den Textworten der Bibel und des Bekenntnisses noch kurze Erklärungen beigegeben, welche die Darstellungen in ihrem inneren Zusammenhange zu erörtern bestimmt sind. In Holzschnitt oder einfachem Cartonstich ausgeführt, dürfte das schöne Werk eine allgemein willkommene Gabe sein.

(Hierbei das Inhalts-Verzeichniss des XXI. Jahrganges.)

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

ORGAN

für

CHRISTLICHE KUNST.

Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Herausgegeben und redigirt

von

Dr. van Endert

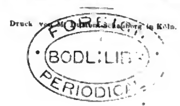
in Köln.

Zweiundzwanzigster Jahrgang.

Köln. 1872.

Verlag der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung.

Druck von M. DuMont-Schauberg in Köln.



Seite

Nr. 13.

Nr. 14.

Nr. 15.

Nr. 16.

Seite

Nr. 17.

Nr. 18.

Nr. 19.

Nr. 20.

Inhalt des zweiundzwanzigsten Jahrganges.

Seite

Nr. 6.

Nr. 7.

Nr. 8.

Nr. 9.

Nr. 10.

Nr. 11.

Nr. 12.

Organ für christliche Kunst

herausgegeben und redigirt von F. van Endert in Cöln.

Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 1. — Köln, 1. Januar 1872. — XXII. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Zum XXII. Jahrgang.

Je länger ein literarisches Unternehmen sich kettenartig durch den Ablauf der Jahre hindurchzieht, um so unabweislicher und dringender ist für den zeitigen Leiter des Blattes die Pflicht, bei dem Ansatze eines jeden neuen Jahresringes, den Blick rückwärts zu lenken und, um vor Selbsttäuschung oder Verzagtheit bewahrt zu bleiben, bei der Vergleichung dessen, was erstrebt, mit dem, was errungen worden, eine Art von geistiger Bilanz zu ziehen, welche mit Dank gegen die Freunde des Blattes erfüllt, sowie auch den Muth zur Weiterarbeit erfrischt und andererseits die Vorsätze über das noch zu Erstrebende klärt und befestigt.

Auf dem kirchlichen Gebiete sind die Grundsätze der christlich-germanischen Kunst meist zum vollständigen Siege gelangt, so dass alle Bildungen, die abseits dieser als vollgültig erkannten Norm liegen, entweder als verfehlte Missbildungen einer über die Tragweite ihrer Kraft getäuschten, in unabhängigem Schöpfungsdrange arbeitenden Kunstrichtung erscheinen, und aus der Mischung eigener Erfindung mit den geraubten Motiven untergegangener Bauweisen nur Todtgeburten erzielen oder aber — und zwar gebührt solchen Bestrebungen Achtung und Beachtung — unter dem Einflusse vorgothischer, aber christlicher Kunstweisen, also auf dem Standpuncte eines mehr einfachen, die Gothik vorbereitenden Stiles entstanden sind.

So sehr wir alle Bestrebungen antikisirender Mischstyle, obwohl sie mit anmassungsvoller Gravität aufgebauscht und durch den Beifall moderner Kunstjünger empfohlen sind, auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst als entwürdigend ansehen, ebenso leicht können wir uns mit den Vertretern der anderen, in ihrem Willen und Streben auf christlichem Grunde stehenden Richtung auseinandersetzen. Wohl ist es leicht erklärlich, wie ein Architekt, der in der Betrachtung oder auch Restauration romanischer Bauwerke gross geworden, in seiner Vorliebe für diese mit manchen Vorzügen ausgestatteten Stilweise kirchliche Gebäude in dieser Form aufführt, zudem wenn die Beschränkung der Hülfsquellen eine gewisse Nüchternheit und Sparsamkeit in der Handhabung der ornamentalen Mittel auflegt. Es herrscht nämlich bei Vielen die Meinung, dass die Gothik nur bei reicher und ausgiebiger Anwendung des Ornamentalen aus der Trockenheit des mathematischen Schema's in freigestalteter Schönheit heraustrete, dagegen der romanische Stil bei dem weichen und musicalischen Flusse der Rundbogenlinie auch trotz grosser Einfachheit und Knappheit der Mittel wohlthuend wirke. Dabei ist aber nicht zu übersehen, dass der tüchtige Gothiker bei der grossen Biegsamkeit dieses Stiles, der auf dem einfachsten Substrat die verschiedensten Combinationen zulässt, vermöge seiner genialen Erfindungskraft über das Frostige des nüchternen Zirkelschlages hinausgeht und auch da, wo nicht ungemessene Hülfsmittel ihm zu Gebote stehen, auch der schlichten und begränzten Leistung den Hauch der wahren Kunst einflösst. Es ist nämlich Thatsache, dass die Gothik, eben wegen des organischen Verbandes zwischen mathematischer Structur und freier Kunstblüthe, eine schwierige dornenvolle Kunst ist und dass der Meister mit der Wünschelruthe der Erfindung in der gestaltenden

Hand nicht über Nacht aus dem Boden wächst, sondern nächst der angeborenen, schöpferischen Kraft auch des Schauens und Studirens in jahrelangem Ringkampfe mit spröden Stoffen wohl bedarf, bis das reife Kunstgebilde, die Vermählung des krystallinisch-correcten unabänderlichen Grundschema's mit dem tausendfacher Wandlungen fähigen Ornament sich in seinem schauenden Geiste vollzieht und dann als constantes Gesetz in seiner Phantasie, seinem Auge und seiner Hand gegenwärtig bleibt. Bei dem geringschätzigen Achselzucken der Baubeflissenen in manchen Fällen, wo von Gothik die Rede ist, kommt noch gar oft die Geschichte von den sauren Trauben und dem Fuchse zur Geltung. Gleichwohl wollen wir Niemandem die Freude an irgend einem gelungenen romanischen Neubau, auch nicht an einer dem altchristlichen Basilikenstyle nachgeformten Kirche, wenn beide mit klarem Verständniss des Styles und mit Einblick in die Zwecke des Kirchengebäudes ausgeführt sind, in engherziger Consequenzmacherei vergällen, wie denn auch im Walde stattlicher Eichen hier und da schon des Contrastes wegen ein Baum von anderem Typus in Zweigen und Laubwerk gefällt; aber das glauben wir betonen zu sollen, dass die Gothik, als der letzte (ein von manchen erhoffter Zukunftsstyl kommt ja hier nicht in Betracht), berechtigte Ausläufer der christlichen Kunstweise, als die Efflorescenz einer mehr als tausendjährigen Kunstarbeit auf dem Untergrunde christlicher Ideen alle Vorzüge der vorausgegangenen Kunstweisen in sich schliesst, dieselben aber durch höhere Vergeistigung mittels des Spitzbogens um eine Stufe höher hinaufführt und dass man sich desshalb eines Rückschrittes, der jetzt, nachdem die Epochen als abgelaufene daliegen, ein unnatürlicher wäre, schuldig machen würde, wenn man nicht in dem gothischen Stile das reinste und vollendetste Muster des kirchlichen Baustiles erkennen wollte. Dass wir aus demselben Grunde für die Schwesterkünste der Architektur, für die Malerei, und Sculptur und für alle Kleinkünste, die den Ministrantendienst im Heiligthume besorgen, das Zurückgehen auf die mittelalterliche gothische Stilweise verlangen, damit von diesem Grund und Boden aus mit Abstreifung alles nur local und temporär Gültigen, durch die Hervorhebung des inneren, unvergänglichen Kunstgehaltes, der für immer bleibt, ein ganzes, wahres Kunstwerk, die kirchliche Liturgie im künstlerisch-vollendeten Rahmen erzielt werde, darf den nicht Wunder nehmen, der ästhetisch und christlich hoch genug steht, um es zu begreifen, dass durch kein Conglomerat, sei es in seinem Vielerlei noch so überraschend und bunt, und in seinen Details noch so geistreich und feinsinnig, eine wohlthuende, erhebende, ja erbauende Wirkung erzielt wird. Organisch muss jedes Kunstwerk sein, einig in sich nach Anlage und Ausführung, ausgezeichnet durch den Zusammenhalt aller einzelnen Theile, welche in der Idee wurzeln; vor Allem aber wird diese Anforderung an ein christliches Kunstwerk gestellt, unter dessen Flügeln der andächtige Mensch in stiller Betrachtung und Vertiefung Ruhe und Frieden finden soll; jede Dissonanz, jede falsche Färbung wird da zum schreckenden Misston, durch den das Herz in seiner beschaulichen Ruhe gestört und in der Aufnahme himmlischen Friedens befangen gemacht wird.

Bis zu diesem Puncte sind wohl alle unsere Freunde mit uns einverstanden; das sind Grund- und Stammsätze, die wir als feste Prellsteine betrachten, an welchen grundverschiedene Richtungen auseinander gehen. Aber innerhalb desselben wohlthuenden Gesetzes, das als Scheidung zwischen Wahrheit und Irrthum aufgestellt ist, ringen wohl verschiedene Auffassungen, eine strictere und eine laxere Observanz, archaistische Starrheit und tolerante Connivenz gegen modernen Geschmack. Dieser Streit (besonders auf dem Gebiete kirchlicher Plastik und Malerei) ist noch keineswegs gelöst; das Problem spitzt sich noch immer mehr zu, aber die Kreise der Andächtigen, welche sich nicht mit dem Studium der Kunst beschäftigen, sondern nur auf ihr gesundes religiöses Gefühl angewiesen sind, stehen mehr auf der Seite, wo die alte, rigide Norm durch Rücksicht auf die heutige Geschmacks- und Gefühlsweise erweicht und erweitert wird. Nach unserer Ansicht könnte das Problem am besten und definitivsten gelöst werden durch geniale ausführende Kräfte unter Bildhauern und Malern, welche die alte Kunstweise nach ihrem Geiste und Gehalt in sich aufgenommen und durch ein Wiedererzeugen dieselbe von den unseren Geschmack abstossenden Härten und Schroffheiten befreien, so dass die alte Schlichtheit und Andacht, das Seelische und Innige der Auffassung sich in das Gefäss einer geläuterten Kunstform ergösse. Das wäre allerdings nicht das Ergebniss der philosophischen Kunstbetrachtung, so tiefsinnig dieselbe auch angelegt und so weitläufig sie durchgeführt würde, sondern die heroische That einer wahren Künstlerseele, welche aus zwei Epochen das Unvergängliche, Dauerhafte, Normgültige in sich vereinigt. Leichter ist es auch hier, die extremen Auswüchse zu ächten, in welchen die einander fliehenden einseitigen Bestrebungen sich eigensinnig verschanzen, als die erlösende That der Vermittlung zwischen dem alten Gesetz und der neuen Anschauungsweise herbei zu führen; diese Ausgleichung würde beruhen auf dem Silberblick eines sich vertiefenden christlichen Kunstverständnisses

und dem genialen Griff einer Künstlerhand, welche sich das Bürgerrecht in zwei Sphären erworben hat. Verwerflich ist auf der einen Seite die moderne Staffelei-Malerei *al fresco* behandelt auf den Wänden der Kirche und gebrannt auf das Glas der Fenster; verwerflich sind die Statuen in und an Kirchen von antiker Glätte und Eleganz, bei denen jeder Muskel durch das Gewand hindurchschimmert und welche trotz ihres heiligen Gegenstandes überall die Zuthat des Modells an sich tragen; verwerflich aber ist ebenso das mit pedantischer, einseitiger Vorliebe für alles Alte, weil es alt ist, engagirte Kunststreben von Männern, die um mehrere Jahrhunderte zu spät auf die Welt gekommen und mit besonderer Absichtlichkeit das allerdings Charakteristische, aber auch Unvollendete in der Linienführung und anatomischen Behandlung reproduciren und trotz ihrer grossen persönlichen Liebenswürdigkeit doch ihre Zeitgenossen durch grobe Zeichenfehler und frostige Naivetät ärgern. Der höchste Gesichtspunct bleibt nun einmal bei allem Kirchlichen nicht die archäologische Liebhaberei, sondern die wahre Erbauung der Gläubigen von heute; und da wird es durch keinen Machtspruch gelingen, die Christen, welche in unserer Zeit die geheimnissvolle Symbolsprache der Kirche in Malerei und Plastik von den Wänden des Gotteshauses lesen sollen, um viele Jahrhunderte zurück zu schrauben und mit kindlich naivem Sinne noch an den ungelenken und verschieften Gestalten der Vorzeit andächtige Freude und Erhebung schöpfen zu lassen.

Jedoch müssen wir unseren Neujahrsgruss an die Freunde und Leser des Organs schliessen, um nicht in eine breitere Discussion über Anschauungen und Grundsätze einzugehen, welche bei einzelnen bestimmten Anlässen während Jahresfrist concreten Substraten gegenüber sich erfolgreicher erörtern lassen. Hier am Eingange des Jahres sollte nur wie mit einem Fingerzeige das Problem, dessen Lösung erst mehr oder minder glücklich versucht, aber noch nicht vollständig erreicht ist, angedeutet werden, um die Aufmerksamkeit aller Freunde der kirchlichen Kunst darauf hinzuleiten. Was die kirchliche Architektur, ihren Styl und ihre Behandlungsweise betrifft, sind wir zu allgemein anerkannten Normen gelangt; in Bezug auf die Wandmalerei und statuarischen Schmuck sind die Experimente in gährungsvollem Gange und es wird noch Vieles abgeschäumt werden müssen, bis auch hier der goldig funkelnde, reife Trank, der die christliche, andächtige Seele wahrhaft erquickt, gewonnen wird.

Uns bangt aber nicht um das endliche Gelingen auch dieser Versuche, wenn alle Freunde der Kunst, die ausführend-gestaltenden und die sinnend-aufnehmenden, treu bei der Lösung des Problems ausharren und nie die persönliche Verranntheit und Voreingenommenheit mit egoistischem Eigensinne voreilig an die Stelle der objectiven Principien setzen. In diesem Gedanken weiter geschafft und weiter gehofft!

Köln, den 1. Januar 1872.

Der Redacteur und Herausgeber

Dr. Jos. van Endert.

Der Weihnachts-Cyklus,

auf einem Gemälde des V. Jahrhunderts.

1) Die alte Kirche kannte und übte eine doppelte Art der Predigt. Die erste bestand in der mündlichen Verkündigung der Heilswahrheiten im Anschlusse an die jedesmalige Festperikope des Evangeliums, und der Bischof oder in seinem Auftrage ein Priester war es, der die Predigt hielt. Mit dem flüchtigen Wort aber verband die alte Kirche eine zweite, nicht zu den Ohren, sondern zu den Augen redende Verkündigung der christlichen Lehren, indem sie nämlich in dauernden Bildern die Wahrheiten des Glaubens ihren Kindern vorführte. Diese letztere Weise des Unterrichtes ist so alt als die Kirche selber; um nur ein einziges Beispiel anzuführen, so ist in dem Coemeterium der Priscilla zu Rom die Mutter Gottes mit dem Kinde auf dem Schoosse dargestellt; vor ihr steht der Prophet Isaias, der mit der Hand auf den Stern über dem Haupte des Christkindleins hinweist, auf den Stern aus Jakob, den der Prophet vorher verkündigt hatte. Den Ursprung dieser dogmatischen Darstellung aber setzt De' Rossi in den Anfang des zweiten Jahrhunderts; er ist jedoch aus verschiedenen Gründen geneigt, dem Bilde noch ein höheres Alter beizulegen, so dass es jedenfalls unter den Augen der unmittelbaren Schüler und Nachfolger der Apostel ausgeführt worden ist. Dieses eine Beispiel beweisst, nebenbei gesagt, zur Genüge, wie Unrecht Gregorovius hat, wenn er in seiner Geschichte der Stadt Rom im M. A. I., S. 102 sagt: „Der Cultus der Jungfrau Maria war im 4. Jahrhundert in Rom noch nicht officiel anerkannt", und S. 108: „Die Jungfrau Maria hatte im 4. Jahrhundert doch nur erst einen schüchternen Cultus in Rom."

Dadurch, dass die bildlichen Darstellungen in der alten Kirche vor Allem dogmatischen Zwecken dienten,

erklärt es sich, warum wir gerade in den ersten Jahrhunderten einen kostbaren Reichthum von Compositionen finden, die in einem zusammengehörigen Bildercyklus von einer grössern oder geringern Anzahl von Gliedern uns einzelne Hauptwahrheiten des Christenthums vergegenwärtigen, oder wohl gar gleichsam in einer monumentalen Epopöe uns das ganze Werk der göttlichen Heilswaltung über der Menschheit vor Augen stellen. In diesen Darstellungen liegt aber ein wahrhaft unerschöpflicher Schatz von Dogmatik und von Symbolik; mit den bescheidensten Mitteln, oft nur in leiser Andeutung, wird dem Beschauer eine wunderbare Fülle von Ideen zugeführt, während zugleich die Einheit des Gedankens in der Composition eine so bestimmte ist, dass man nicht genug wünschen kann, unsere Künstler möchten, zumal wenn es sich um Ausschmückung von Kirchen handelt, recht fleissig und ungleich mehr, als es bisher der Fall war, bei den Gläubigen der ersten Jahrhunderte in die Schule gehen. Denn mögen in künstlerischer Beziehung die Bildwerke jener Zeit vielfach auch keinen hohen Werth beanspruchen, so umhüllt doch das unansehnliche Kleid eine Gestalt von höchster kirchlich-classischer Schönheit: die Kunst, die tiefsten und erhabensten Ideen in einfachster, schlichtester Form zu gestalten, diese Kunst ist bis jetzt der unbestrittene Besitz der alten Kirche, und wird es wohl auch immer bleiben. — In möglichstem Anschlusse an die Festzeiten des Kirchenjahres möchte ich in der Folge den Lesern des „Organs" eine Reihe von derartigen Werken aus den ersten Jahrhunderten vorlegen; für heute wähle ich jenes Mosaikgemälde aus, das Papst Sixtus III. um das Jahr 435 in Maria maggiore auf dem Triumphbogen ausführen liess.

2) Unter Coelestin I., dem Vorgänger Sixtus' III., war auf dem Concil zu Ephesus 431 die Irrlehre des Nestorius verdammt worden, der die hypostatische Vereinigung der beiden Naturen in Christus leugnend, erklärt hatte, nie werde er sich dazu verstehen, ein Kind von zwei oder drei Jahren „Gott" zu nennen; ebenso wenig könne er für Maria die Bezeichnung „Gottesgebärerin" gelten lassen. Unter dem Vorsitze Cyrill's von Alexandria war die Irrlehre verworfen und die Bezeichnung *Μαρία θεοτόκος* als die *tessera catholica* ausgesprochen worden. Es ist bekannt, mit welchem Jubel die dogmatische Verkündigung der alten Lehre in der Stadt Ephesus begrüsst wurde. Dieser Jubel hallte wieder durch die ganze Christenheit, und das schönste Denkmal an diese Freude, wie an den Sieg der katholischen Wahrheit über den Nestorianismus ist eben das Mosaikbild auf dem Triumphbogen vor Maria maggiore. Zugleich aber hatte das Gemälde für die Zeitgenossen, wie für die Nachwelt die Bedeutung einer im Bilde ausgesprochenen Wiederholung der Sentenz des ephesinischen Concils: was dort die Väter gelehrt, das schaute hier das Auge in einer ungemein tief durchdachten Composition.

3) Nachdem der Leser so die Veranlassung kennen gelernt hat, der das Bild seine Entstehung verdankt, gehen wir nun zur Beschreibung selber über. Es sei im Allgemeinen vorausgeschickt, dass das Ganze aus einer doppelten Classe von Darstellungen zusammengesetzt ist, aus historischen nämlich und aus symbolischen; die letzteren nehmen die Höhe des Bogens in der Mitte und die Ausläufer zu beiden Seiten unten ein; zwischen ihnen sind in je drei Reihen unter einander die historischen Scenen ausgeführt.[1]

In der Mitte oben erblicken wir zunächst, von einem Medaillon umschlossen, einen Thron, auf vier Füssen ruhend, mit Perlen und Edelsteinen besetzt, mit Schnitzwerk geziert und auf dem Sitze mit einem Kissen oder Polster bedeckt. Es ist der Thron der göttlichen Majestät, wie ihn der h. Johannes in der Apokalypse schaute; hier bildet er zugleich eine Erinnerung an das Concil zu Ephesus, da es ja steter Brauch war, bei den Kirchenversammlungen einen Thron in die Mitte zu stellen und auf ihn die h. Schrift niederzulegen, als Zeichen des Präsidiums, welches der h. Geist in der Versammlung der Väter führt. Vor dem Throne steht ein Altar in der Form eines einfachen Tisches. Auf demselben liegt eine Bücherrolle, und da der Künstler die sieben Siegel des geheimnissvollen Buches an demselben selber nicht anzubringen wusste, so hat er sie in einer Reihe neben einander an der Vorderseite des Altars zur Darstellung gebracht; doch hat er auch die Rolle mit sieben Reifen oder Bändern umgeben. Hinter ihr erhebt sich auf dem Altare eine hohe *crux gemmata*, das Sinnbild des göttlichen Lammes, das allein die Siegel zu lösen vermochte, und zugleich das Zeichen, durch welches es dieselben löste. In der Mitte des Langbalkens ist ein Kranz angebracht, hinweisend auf den Sieg und Triumph, den das Lamm, das geschlachtet ward, davongetragen. Das Lamm selber ist auf unserm Bilde nicht dargestellt, ebenso wenig wie der, welcher auf dem Throne sass; allein unter dem Medaillon erscheint das Monogramm Christi mit *A* und *Ω*, und so ersetzt also der Namenszug des Herrn das Symbol des Herrn. — Rechts und links schliessen sich die Sinnbilder der vier

1) Zur Vergleichung verweise ich auf *Ciampini, Vetera Monumenta, I., Tab. II., p. 200 seq.; Valentini, Basilica Liberiana, Tav. LXI., p. 63; Blanchino, De s. imag. a S. Sixto III. diss. III., p. 15 seq.*, und auf meine Schrift: Die Wallfahrt zu den 7 Hauptkirchen Roms, S. 230 ff.

Evangelisten sowie die beiden Apostelfürsten an das Medaillon an; letztere weisen mit der erhobenen Rechten auf das Kreuz vor dem Throne hin: das grosse Sühnopfer des Gottmenschen ist ja der Mittelpunct der Lehre, die sie der Welt verkündigt und für die sie mit ihrem Blute Zeugniss abgelegt haben. — Wir haben offenbar in dem bis jetzt besprochenen Theil des Werkes die bildliche Wiedergabe von Offenb. c. 5 vor uns, die Darstellung und Scene also, die nicht auf Erden, sondern im Himmel vor sich geht. Mit Recht hat sie daher die Höhe oben in der Mitte des Triumphbogens inne, als das Siegel der Vollendung, das dem ganzen Werke der Menschwerdung aufgedrückt worden ist.

4) An diese mittlere Darstellung reiht sich nun sofort der Bildercyklus, der unsere besondere Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt. Derselbe beginnt zur Rechten des Medaillons (also vom Beschauer aus links) mit der Verkündigung Mariä. Die h. Jungfrau weilt nicht im Innern der Hütte von Nazareth, sondern sie sitzt vor derselben auf einem Sessel. Statt der Hütte aber erblicken wir ein mehr einem Tempel ähnliches Gebäude, und zwar mit verschlossenen Thoren; die *porta clausa*, wie sie Ezechiel sah, ist bekannt als Sinnbild der *intemerata virginitas Mariae*. Aus der Höhe steigt der Engel Gabriel zu ihr hernieder, während der h. Geist in Gestalt einer Taube über ihrem Haupte schwebt. Hinter der h. Jungfrau stehen zwei Engel, ein dritter steht vor ihr; ihre Aufgabe gibt uns der h. Augustinus an (in Psalm. 56): *Omnis angeli creatura serviens Christo est. Ad obsequium mitti potuerunt angeli, ad serviendum mitti potuerunt, non ad adjutorium; sicut scriptum est, quod angeli ministrabant ei, non tamquam misericordes indigenti, sed tamquam subjecti omnipotenti.* (Statt an dienende Engel dürften wir hier vielleicht aber auch an die Symbolisirung der hh. Dreifaltigkeit denken, deren gemeinsames Werk die Menschwerdung ist. Hatte ja auch Abraham den Herrn in Gestalt von drei Engeln angebetet. Dennoch möchte der innere Zusammenhang der sämmtlichen Scenen mehr für die nach Augustinus gegebene Deutung sprechen.)

Auf die Verkündignng folgt die Erscheinung, die Zacharias im Tempel hatte. Der Engel steht vor dem Priester, die Rechte mit den beiden ausgestreckten Zeige- und Mittelfingern erhebend, zum Zeichen der Rede, in welcher er die Geburt des Johannes dem Vater Zacharias verkündigt. Dieser aber hat die Hand zum Widerspruch erhoben: er zweifelt, dass das Wort des Engels wahr werden könne. Hinter ihm ist das Heiligthum in Form eines viereckigen Tempels mit Giebeldach dargestellt; aufgebundene Vorhänge öffnen den Eingang; vor dem Querbalken der Thür aber hängt ein Gefäss wie ein Weihrauchfass hernieder. — Somit ist in diesen beiden ersten Bildern die doppelte Verkündigung, die des Vorläufers und die des Erlösers, zur Darstellung gebracht, damit aber zugleich für den denkenden Beschauer auf jene Stellen der h. Schrift hingewiesen, welche bei der Erzählung der beiden Facta so lautes Zeugniss von der Gottheit des aus Maria Geborenen ablegen. (Luc. Cp. 1, V. 17 und V. 31 ff.)

Die Geburt des Heilandes ist nicht in unsern Bilderkreis aufgenommen, da sie für die besondere Idee, welche hier zum Ausdruck kommen sollte, von untergeordneter Bedeutung war; der Künstler hätte dann nicht sowohl die Krippe, als vielmehr die Hirten und die Engel auf den Fluren von Bethlehem darstellen müssen, was aber nicht wohl anging. So folgt denn den oben genannten Bildern gegenüber auf der andern Seite des Medaillons zunächst die Darstellung Jesu im Tempel am vierzigsten Tage nach seiner Geburt. Die im Hintergrunde sich hinziehende Säulenhalle versetzt uns in das Innere des Tempels. Vom h. Joseph begleitet, und gefolgt von zwei Engeln, ist Maria eben eingetreten; aber schon haben der greise Simeon und die Prophetin Anna in Erleuchtung des h. Geistes erkannt, dass „der Gesalbte des Herrn" nahe. Ehrfurchtsvoll kommen beide der h. Jungfrau entgegen; sich niederbeugend breitet Simeon die Arme aus, um auf den mit einem Tuche verhüllten Händen das göttliche Kind zu empfangen, das Maria ihm eben darzureichen im Begriffe steht. Hinter dem Greise reiht sich eine Schar von Männern an als Zeugen des Vorganges und als Zuhörer der prophetischen Worte Simeon's. Denn was er in der Wonne über den Anblick des im Fleische erschienenen Heiles ausruft, das ist ja ein Zeugniss für die Gottheit des Kindes, laut und feierlich ausgesprochen an heiliger Stätte vor den Repräsentanten des jüdischen Volkes, wie ja auch der Evangelist ausdrücklich von Anna berichtet, sie habe zu allen, welche Israels Erlösung erwarteten, von dem Kinde geredet. Weiter zurück sehen wir dann das Heiligthum mit den geopferten Tauben.

An dieses Bild schloss sich ein zweites, von welchem jedoch nur eine einzige Figur erhalten ist, nämlich ein sich niederbeugender Engel, der die Rechte zum Reden erhoben hat. Am Boden liegen, wie es scheint, zusammengerollte Gewänder. Valentini erklärt die Figur für eine Frau, welche eben den Tempel verlasse, nachdem sie, gleich Maria, ihr Opfer für die Erstgeburt dargebracht. Allein dann würde sie ohne Zweifel ihr Kind auf den Armen tragen; zudem hat auch auf Valentini's Zeichnung selber, gleich der bei den beiden andern, die

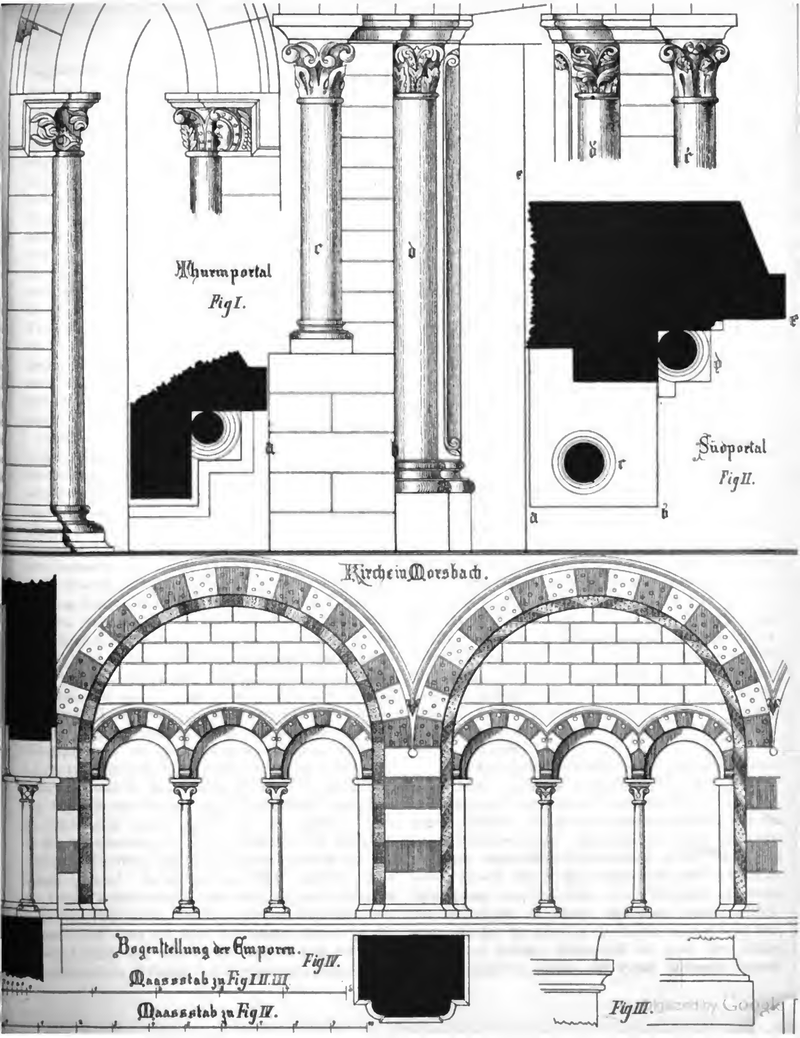
Gestalt Flügel. — Mir ist es nicht zweifelhaft, dass hier die Erscheinung des Engels dargestellt war, der den Joseph im Traume ermahnt: „Nimm das Kind und seine Mutter und fliehe nach Aegypten.“ Auf den ersten Blick zwar dürfte es scheinen, als ob diese Scene nicht recht zu den übrigen Bildern passe, da hier ja vorwiegend die des höheren Schutzes bedürftige Menschheit Christi hervortritt. Allein wenn wir uns erinnern, dass der Evangelist Matthäus seinen Bericht abschliesst mit der Hinweisung auf die Erfüllung dessen, „was gesprochen worden von dem Herrn durch den Propheten, welcher sagt: „Aus Aegypten habe ich gerufen meinen Sohn“, so begreifen wir, wie auch diese Darstellung durchaus an ihrem Platze ist.

4) War schon in den bisher besprochenen vier Bildern die historische Reihenfolge insofern ausser Acht gelassen, als die Verkündigung Mariä der Verkündigung der Geburt des Johannes voraufsteht, so tritt diese Nichtachtung noch auffallender bei den noch übrigen Scenen hervor. Ihre Reihenfolge ist nämlich diese: 1. Unter der *Annuntiatio* die Anbetung der Weisen, gegenüber 2. die Flucht nach Aegypten; unter der Anbetung 3. der bethlehemitische Kindermord, und gegenüber 4. die Magier nebst den Schriftgelehrten vor Herodes. Nach der Geschichte aber müsste die Reihenfolge sein: 4, 1, 2, 3. Dass eine höhere Rücksicht auf eine bestimmte Idee hier von dem historischen Gange der Ereignisse absehen liess, soll nachher dargethan werden; betrachten wir zunächst die Bilder selber.

Die Anbetung der Weisen ist in einer sehr merkwürdigen Weise aufgefasst; diese Auffassung ergibt sich übrigens als die Entwickelung einer Vorstellung, welche uns auf ähnlichen Bildwerken früherer Zeit, in den Malereien der Coemeterien und auf den Sculpturen der Sarkophage, begegnet. Die Weisen aus dem Morgenlande sind seit ältester Zeit wie als die Erstlinge, so als die Repräsentanten der aus dem Heidenthum zu Christus gekommenen Gläubigen betrachtet worden; daher auch die ungemein häufige Wiederkehr ihrer Darstellung schon seit dem zweiten Jahrhundert. Ihre Huldigung aber hatte vor Allem der Gottheit des Kindes gegolten, und so erklärt es sich, dass die Anbetung nicht dem in der Krippe liegenden Neugeborenen, sondern dem auf dem Schoosse der Mutter sitzenden und schon einige Jahre alten Kinde dargebracht wird, und dass wir Maria nicht als die niedrige Jungfrau in dem armseligen Stall, sondern als eine ungemein ehrwürdige Gestalt auf einem Throne erblicken, ohne dass Stall und Krippe dargestellt wären. In verwandter Weise nun, aber die gegebene Idee weiter entwickelnd, erscheint unsere Darstellung in *Maria maggiore*. Der göttliche Knabe sitzt frei und selbstständig, mit Tunica und Pallium bekleidet, auf einem mit Edelsteinen besetzten Königsthron, ein *scamnum* unter den Füssen, wie es Herodes auf den folgenden Bildern hat; über seinem Haupte glänzt der Stern, und vier Engel stehen als seine himmlischen Diener hinter seinem Throne. Maria und Joseph haben ihren Platz rechts und links neben dem Sitze des göttlichen Kindes Von der linken Seite her nahen zwei Magier, in eigenthümlicher, ausländischer Tracht, die Clamys um die Schultern geworfen, die phrygische Mütze auf dem Kopfe. Hinter ihnen ist die Stadt Bethlehem dargestellt. Der dritte Magier stand auf der andern Seite des Thrones, doch ist von ihm nur mehr der Arm übrig, den er ausgestreckt hat, um nach dem Stern zu zeigen.

Das Bild gegenüber zeigt links vom Beschauer eine Schar von Männern, die aus dem Thore einer hinter ihnen sich erhebenden Stadt zu kommen scheinen; ihre Hände sind ausgestreckt, als wollten sie den Christusknaben bewillkommen, der begleitet von Joseph und Maria und mit drei Engeln im Gefolge herannaht. Auch hier ist Christus mit Tunica und Pallium bekleidet, und er erscheint nicht als Kind auf den Armen und an der Brust seiner Mutter, sondern frei, wie auf dem vorigen Bilde, so zwar, dass sich dadurch Ciampini und Valentini bestimmen liessen, die Darstellung als die Disputa im Tempel zu deuten. Allein zunächst geht unser Bildercyklus, wie die folgenden Scenen lehren, nicht über die *Adoratio Magorum* hinaus; ferner würde der Künstler den Heiland wohl abermals sitzend dargestellt haben, sowohl weil das dem biblischen Ausdruck entspricht, als ganz besonders, weil so ja recht Christus als die ewige, Mensch gewordene Weisheit zur Anschauung gekommen wäre. Ich glaube daher, dass wir hier eine freilich in der h. Schrift nicht ausdrücklich berichtete und mehr der Legende angehörende Scene vor uns haben, nämlich die Ankunft Jesu in Aegypten und seinen Empfang von Seiten der heidnischen Bewohner des Landes. Ich sehe dann in dieser Darstellung die Parallele zu der vorhergehenden der Anbetung der Magier: hier wie dort ist es die heidnische Welt, die dem Kinde huldigt und in Glaube und Liebe es aufnimmt. Es sei nur daran erinnert, wie die Legende und die mittelalterliche Kunst diese Flucht nach Aegypten ausgemalt hat.

5) Die beiden nächsten Darstellungen zeigen uns rechts vom Beschauer, unter dem Bilde der Ankunft in Aegypten die drei Weisen vor Herodes. Der König, durch den beigeschriebenen Namen hier und auf der


Thurmportal
Fig I.
Südportal
Fig II.
Kirche in Morsbach.
Bogenstellung der Emporen.
Fig IV.
Maassstab zu Fig I.II.III.
Maassstab zu Fig IV.
Fig III.

folgenden Darstellung kenntlich, sitzt auf einem Throne, das Haupt mit dem Nimbus umgeben, wie die antike Kunst auch im Christenthume vielfach die Herrscher auszuzeichnen pflegte. Neben ihm stehen die Schriftgelehrten, mit einer geöffneten Bücherrolle, und der eine von ihnen zeigt auf den Inhalt derselben hin. Die Magier haben hier eine etwas von der vorhergehenden verschiedene, prächtigere, aber doch fremdländische Kleidung; die Kopfbedeckung zumal sieht einer helmartigen Krone gleich. Es ist dies meines Wissens die älteste Darstellung, welche uns die Weisen als Könige zeigt. — Auf der gegenüberstehenden Seite erblicken wir den bethlehemitischen Kindermord. Sehr eigenthümlich ist dabei, dass die Schar der Mütter mit ihren Kindern vor den Thron des Herodes beschieden sind und dass dieser eben den bei ihm stehenden Soldaten den Blutbefehl zu ertheilen scheint. Der König ist also als Richter aufgefasst, der über die ihm vorgeführten unschuldigen Verbrecher in den Armen der Mütter das Todesurtheil ausspricht.

Das ist der historische Bildercyklus. In dem noch übrigen Raume unten finden wir wieder eine symbolische Darstellung, jene nämlich, die uns auf den Mosaiken der alten Basiliken so überaus oft begegnet: rechts die Stadt Jerusalem, links Bethlehem, und vor ihren Thoren eine Anzahl Lämmer, die ihre Köpfe erhoben halten. So stellte bekanntlich die alte Kunst die Kirche aus dem Judenthum und Heidenthum dar.

6) Fragen wir nun nach der einheitlichen Idee, die dem Ganzen zu Grunde liege, und in welcher Weise sie zum Ausdruck gekommen, so haben die schon im Vorhergehenden hier und da gegebenen Andeutungen die Lösung beider Fragen an die Hand gegeben. Im Gegensatze zu der Irrlehre des Nestorius, der erklärt hatte: *Ego eum, qui spatiis menstruis, hoc est bimestri et trimestri et ita deinceps adoleverit, Deum certe non appellavero*, im Gegensatze zu dieser Erklärung ist auf dem Triumphbogen von *Maria maggiore* Christus als Gott auch in seiner Kindheit uns vor Augen geführt. Und zwar zunächst in dem ersten Bilde in der Huldigung, die ihm von den Engeln gleich bei seiner Empfängniss zu Theil wird, gemäss den Worten des Apostels, Hebr. 1, 6: „Und wiederum, wenn er einführt den Erstgeborenen in die Welt, sagt er: Und anbeten sollen ihn alle Engel Gottes.“ In dem zweiten Bilde erscheint dann die Gottheit des Neugeborenen anerkannt und angebetet von dem jüdischen Volke, als dessen Repräsentanten Simeon und Anna das Kind bei seinem Eintritt in den Tempel begrüssen, während sie zugleich laut vor Allen, „welche auf die Erlösung Israels warteten“, Zeugniss von seiner Gottheit ablegten. In Zacharias erblicken wir dann diejenige Classe von Menschen, die erst durch den Zweifel hindurch sich zum Glauben ausringen, und in Joseph diejenigen, welche sofort in gläubigem Gehorsam und in unbedingter Unterwerfung annehmen, was ihnen von oben verkündigt wird. Diese beiden Scenen enthalten also eine mehr moralische Färbung, neben und in Beziehung zu dem dogmatischen Charakter der beiden andern Bilder. — Darauf folgt in der zweiten Reihe die Huldigung, welche nach den Engeln und dem auserwählten Volke die fromme Heidenwelt in gläubiger Anbetung, und in bereitwilliger Aufnahme dem göttlichen Kinde darbringt; während die dritte Reihe uns die Wahrheit vor Augen führt, dass auch die Bösen, wenngleich wider Willen, Zeugniss für den neugeborenen Gottmenschen und König der Juden ablegen müssen, da die Schriftgelehrten selber die Weissagungen auf ihn deuten, Herodes die Prophezeiungen auf ihn zur Erfüllung bringen musste. Damit ergibt sich denn also als die einheitliche Idee die Huldigung, welche alle vernünftige Creatur, die Engel wie die Menschen, die Judenwelt wie die Heidenwelt, die Guten wie die Bösen übereinstimmend darbringen, um mit Einem Munde Zeugniss für die Gottheit des aus Maria Geborenen abzulegen. Und daraus erklärt sich jetzt auch die Abweichung von der historischen Reihenfolge der Scenen; statt der geschichtlichen Ordnung ist die pragmatische gewählt worden. Auf jenes Zeugniss hin aber kommen alle Nationen wie die Lämmer zu dem Einen Hirten, der durch seine Menschwerdung die verschlossenen Thore des Paradieses und den Zutritt zu dem Gnadenthrone der Herrlichkeit Gottes wieder eröffnete. — Ist so auf unserm Bilde die Gottheit des Kindes dargethan, so folgt dann aber daraus unmittelbar die Gottesmutterschaft für diejenige, welche es geboren hat, und damit die Verwerfung der andern Irrlehre des Nestorius: *Nemo Mariam doceat Deiparam.*

Es bleibe nicht unerwähnt, dass Blanchino darauf aufmerksam macht und es auch darthut, dass die Darstellungen auf dem Triumphbogen gewählt seien im besondern Hinblick auf die wichtigsten Schriftzeugnisse des neuen Testaments, auf welche hin das Concil von Ephesus seine dogmatische Entscheidung gefällt hatte. Es würde zu weit führen, den Nachweis Blanchini's für seine Behauptung aus den Acten jener Kirchenversammlung hier darzulegen; es genügt, auch diese besondere Rücksicht, die bei der Auswahl der Bilder maassgebend war, erwähnt zu haben. Schliesslich sei noch der kurzen Inschrift gedacht, welche der Papst, in dessen Auftrag

das Mosaik ausgeführt wurde, oben am Triumphbogen anbringen liess, und welche lautet: *XISTVS EPISCOPVS PLEBI DEI.* In seiner Würde als Lehrer und oberster Bischof der Kirche verkündet Xistus „dem Volke Gottes", d. h. der christlichen Welt hier im Bilde die Wahrheit des katholischen Glaubens.

Rom, im December 1871. Dr. de Waal.

Die dritte General-Versammlung des Allgemeinen deutschen Cäcilien-Vereins zu Eichstätt.

(Schluss.)

Unter den zur Aufführung gebrachten Tonwerken musste sich den Zuhörern nun ferner auch die Vergleichung zwischen den Vocal-Compositionen älterer und neuester Zeit aufdrängen. Von grösseren Vocal-Werken neuester Zeit kamen nur Compositionen von Witt zum Vortrag, was sicher seinen berechtigten Grund darin findet, dass der Vereins-Präsident Witt, seit einem Jahre die Leitung der Dom-Capelle zu Eichstätt übernommen und diesen Umstand benutzt hatte, um seine dem Drucke zu übergebenden Compositionen vorher zu Gehör zu bringen und somit dieselben mehr als andere neuere Compositionen dem Repertoir der Eichstätter Dom-Capelle einzuverleiben. Man hat dieses Vorherrschen Witt'scher Compositionen in dem Programm tadeln wollen, wie ich glaube mit Unrecht, zumal wenn man bedenkt, dass fast das ganze zweite Kirchenconcert aus Compositionen anderer neuerer Componisten zusammengesetzt war. Das Resultat eines Vergleiches zwischen der neueren und älteren Vocalmusik lässt sich nach dem Gehörten in Folgendem zusammenfassen: Die Werke der älteren Meister erscheinen grossartig, wirken imponirend, wenngleich das tiefere Verständniss derselben bei dem ersten Anhören wenigstens dem grösseren Theile der Zuhörer nicht gänzlich sich erschliesst. Die neueren Compositionen sind uns klarer, für unser Verständniss durchsichtiger; sie haben für uns gleich Anfangs schon eine angenehmere Wirkung, was bei älteren Werken erst nach öfterem Anhören eintritt; mit einem Wort: sie liegen unserem Verständniss näher. Es ist das, wie mir scheinen will, ein hoch anzuschlagender Vorzug für die neuere Vocalmusik. Derselbe hat auch seinen ganz naturgemässen Grund: Ein Componist der Neuzeit mag sich in seinen Arbeiten noch so sehr in Geist und Form den älteren Meistern anzuschliessen suchen, er bleibt, wenn er nicht sclavisch copirt, meistens ein Kind seiner Zeit. Die musicalische Erziehung, die er genossen, das Musikleben, das er durchgemacht, beeinflusst seine Melodieen und seine Harmonieen, es drückt denselben ein Gepräge auf, dass ihn seiner Zeit näher rückt, ihn seiner Zeit leichter verständlich macht, seine Compositionen werden leichter bei den Zuhörern ihre Wirkung erzielen. Dieser Vorzug, und ich meine, dass es ein wirklicher Vorzug der neueren Compositionen vor den ältern ist, begründet denn auch sicher das Streben, auf dem Gebiete der Kirchenmusik zu dem grossen, reichen und herrlichen Schatze älterer Werke Neues hinzuzufügen. Jener Grundsatz, der da sagt: Palestrina und seine Zeit haben des Guten und Schönen für die Kirche so viel geschaffen, Besseres wird man zu leisten nicht im Stande sein, mithin lasse man das Componiren, will mir nicht richtig erscheinen; damit wäre fast alles künstlerische Streben auf diesem Gebiete lahmgelegt. Wenn dem auch so wäre, dass es nichts Vollkommneres als die Compositionen Palestrina's geben könne, was ich aber bestreite, dann ist es doch möglich, eine Kirchenmusik zu liefern, die von demselben Geiste durchdrungen, doch leichter verständlich ist und unserer Zeit näher liegt, mithin leichter ihre beabsichtigte Wirkung erzielt. Diesen Beweis haben die Aufführungen der dritten General-Versammlung, nach meinem Dafürhalten geliefert. — Eine andere Erfahrung, die man aus der Vergleichung der einzelnen Compositionen unter einander machen konnte ist die, dass Compositionen, die sich in der Anwendung ihrer musicalischen Mittel mehr an die ältere Zeit anlehnen, hinter solchen, die mehr der modernen Richtung der Musik angehören, trotzdem dass letztere auf besonderen Glanz und Effect angelegt sind, in ihrer Gesammtwirkung nicht zurückstehen. Ferner, dass Compositionen, die darauf berechnet sind, nur leicht zu sein, anderen Compositionen, bei denen diese Rücksicht nicht leitend gewesen ist, in ihrer Wirkung schwerer beikommen. Ich will gewiss nicht behaupten, dass eine Composition, um schön und wirksam zu sein, schwerer sein müsse, aber das ist doch klar, dass ein Componist, wenn er nur darauf angewiesen ist, für schwache Kräfte zu schreiben, viel zu häufig gezwungen ist, dem Fluge seiner Phantasie Einhalt zu thun und flach zu werden. Wenn eine Composition leicht ausführbar und dabei doch tief gedacht, schön und wirksam ist, dann ist das sicher ein sehr hoher Vorzug, aber das Schreien nach nur leichter Kirchenmusik, wie es hier und da zu laut geworden, ist weder der Kirche und ihrer erhabenen Zwecke würdig, noch der Kunst günstig.

Die Ausführung der ganzen Reihe von Tonwerken war in sanglicher Beziehung eine vorzügliche, sowohl Seitens des Dirigenten hinsichtlich der Auffassung als auch Seitens der Sänger. Der Chor hatte unter der Leitung seines Dirigenten seit Jahresfrist eine treffliche Schule

durchgemacht, so dass seine Leistungen nicht nur im höchsten Grade befriedigen, sondern sogar Staunen erregen mussten. Das, was ein Chor vermag, tritt zumeist klar hervor in reinen Vocal-Compositionen, wo die Sänger, der Stütze einer mit ihnen gehenden, sie tragenden Begleitung entbehrend, auf sich selbst angewiesen sind. Und eben der Vortrag reiner Vocal-Compositionen, der älteren sowohl wie der neueren, war es, der eine so hohe Vollendung der Leistungen bekundete. Es ist wohl selbstverständlich, dass in der langen Reihe von Aufführungen nicht Alles gleich gut gelang; das kann aber nicht im geringsten das Gesammt-Urtheil über die Tüchtigkeit des Chores beeinträchtigen. Eine vorzügliche Bravour bewiess er in dem schönen Sprechen des Textes und im Piano-Singen. Da kam es vor, dass die ganze Zuhörerschaft mit angehaltenem Athem lauschte, auf die letzten Klänge des Gesanges, wie er sich verlor; man konnte kaum mehr unterscheiden, ob der Chor seinen letzten Accord ausgehaucht oder nicht. Es scheint mir das für die Kirche fast etwas zu weit gegangen zu sein, indem der Chor in der Kirchenmusik nach keiner Seite hin die Aufmerksamkeit der Andächtigen zu sehr auf sich ziehen darf.

Wenn nun noch ein Wort gesagt werden soll über die in den öffentlichen Versammlungen gehaltenen Vorträge, so lässt sich das kurz in Folgendem zusammenfassen. Von den Vorträgen, die mehr anregender Natur waren, behandelte die Rede des Dom-Capellmeisters Schmidt von Münster die Stellung des Clerus zur Kirchenmusik, die Rede des Vereinspräsidenten Witt, die Gründung von Gesangschulen und die Stellung der Elementarlehrer zu denselben. Pfarrer Müller aus Bockenheim bei Frankfurt besprach die Pflege des deutschen Kirchenliedes, Dr. Kloss den Anschluss des pädagogischen Vereines in Baiern an den Cäcilien-Verein. Die übrigen Vorträge behandelten die Stellung der Kirchenmusik zur Liturgie; so besprach Caplan Pattlock aus Gasguren in Vorarlberg die liturgische Erziehung eines Sängerchores; Domchor-Dirigent Koenen aus Köln suchte nachzuweisen, wie die Kirchenmusik der Neuzeit wohl daran thue, wenn sie das ganze Tonsystem der eigentlich liturgischen Musik, des Chorals, zur Grundlage ihrer Neuschaffungen mache. Der hochwürdigste Herr Bischof von Eichstätt, Frhr. v. Leonrod, besprach in Kürze das Verhältniss aller und jeder Kirchenmusik zur Liturgie oder zur liturgischen Musik, zum Choral im Allgemeinen. Ich glaube diese meine Mittheilungen über die dritte General-Versammlung des „allgemeinen deutschen Cäcilien-Vereins“ gegenüber den Lesern des „Organs für christliche Kunst“ nicht besser schliessen zu können, als mit dieser geistreichen und durchaus sachgemässen Auseinandersetzung, die in ihren Hauptgedanken also lautete: „Soll die Kirchenmusik das Ziel erreichen, das ihr vorgesteckt ist und ihrem Namen nicht untreu werden, so muss sie, wie jede andere christliche Kunst, dem grossen Organismus der Kirche sich eingliedern und der kirchlichen Autorität sich unterwerfen, und dabei braucht die Kirchenmusik für ihre Würde nicht zu fürchten. Die Kirche weist ihr eine ganz bevorzugte Stellung an. Als Vermittlerin zwischen Gott und den Menschen muss sie oft zu Gott und den Menschen reden. So oft sie sich an die Menschen wendet, bedient sie sich der gewöhnlichen Sprache, der Baukunst und der Bildnerei, wenn sie aber zu Gott redet, wenn sie betet, dann singt sie. Der Kirchengesang ist die feierliche Form ihres Gebetes. Wie nun Christus der Kirche ein Vorbild aller Gebete in dem Vaterunser gegeben hat, so hat die Kirche ein Vorbild des Kirchengesanges aufgestellt in der eigentlich liturgischen Kirchenmusik, in dem Choral. Jede echte Kirchenmusik ist darum um so kirchlicher, je näher sie in ihrem Geiste dem Choral kommt, und sie verliert diesen Vorzug um so mehr, je weiter sie sich vom Choral entfernt. Diese Aufgabe hatte nun die Kirchenmusik in der letzten Zeit aus den Augen verloren, sie sprach noch wohl kunstvoll zu den Menschen, verstand es aber nicht mehr, zu Gott zu sprechen, sie declamirte sehr schön, aber betete nicht. Es ist da wie in dem Gleichniss von dem verlorenen Sohne. Die Kirche hatte zwei Töchter: die ältere, die Liturgie, die jüngere, die Kirchenmusik. Die jüngere, nachdem sie von der Kirche gross gezogen, liess sich endlich ihr Erbtheil herausgeben, wandte sich von der Kirche ab und diente der Welt und der Sinnlichkeit. Doch mitten in ihrem Elend gedachte sie der vergangenen Jahrhunderte; erkannte ihre Verirrung und kehrte zu ihrer Mutter zurück mit dem Geständniss: Ich habe vor Dir und dem Himmel gesündigt. Diese Rückkehr der Kirchenmusik von ihren Verirrungen, das ist der Zweck des Cäcilien-Vereines. Die Kirche ist darob voll Freude, und die ältere Schwester, die Liturgie, ahmt nicht das Beispiel des älteren Bruders in der Parabel nach und zürnt, sondern sie freut sich nun, wieder in Gemeinschaft mit einer wahren Kirchenmusik und unterstützt von ihr zur Verherrlichung Gottes wirken zu können.“

So ist es: Diese Rückkehr der Kirchenmusik zur Kirche und die Vervollkommnung derselben im Dienste der Kirche, das wird die Aufgabe sein, deren Lösung der Cäcilien-Verein anzustreben hat; möge er das mit Ausdauer und Kraft thun.

Köln, 1. Dec. 1871. Fr. Koenen, Domchor-Dirigent.

Die ehemalige Taufcapelle zu Mainz.

Keine bischöfliche Stadt und Kirche in alter Zeit entbehrte einer Taufcapelle. So war es auch in Mainz. Sie ist gänzlich verschwunden, nicht einmal mehr eine Zeichnung oder Beschreibung ihres Aeussern und Innern hat unsere Zeit erreicht, während wir von der Wormser Taufcapelle doch noch einzelne Architekturstücke, einen wenn auch schlechten Grundriss und eine Innenansicht von gleich schlechtem Werthe besitzen. Die Wormser Taufcapelle fiel erst am Anfang dieses Jahrhunderts als Opfer von Kurzsichtigkeit und Böswilligkeit.

Bezüglich der Mainzer Taufcapelle liessen sich folgende Notizen finden.

Mainz theilte mit den andern rheinischen Städten am letzten Tage des Jahres 406 gleiches Schicksal: gänzliche Verwüstung beim Sturme der Alanen und Gepiden. Während sich Worms alsbald von seinem Falle erholte, ja die Hauptstadt eines jungen Reiches wurde, des burgundischen nämlich, wie uns die Nibelungensage überliefert hat, erstand Mainz aus den Ruinen wieder erst im sechsten Jahrhundert. König Theodebert, von dem Gregor von Tours lobt, dass er sein Reich mit Gerechtigkeit regierte, die Priester ehrte, die Kirchen beschenkte und den Armen half, kann als der zweite Gründer der Stadt betrachtet werden. Unter seiner Regierung (534—47) erblühte die Stadt zu neuem Leben, er erhob sie sogar zu einer Münzstätte, aus welcher noch sieben Münzen bekannt sind. Eine davon trägt Theodebert's Namen; die andern tragen den Namen der Stadt (*Moguntiacum*) und der Münzmeister: *Mantanarius, Airoenus, Erdiulfus, Gonderedus, Agiginus, Martinus.* Vgl. Cappe, Beschreibung der Mainzer Münzen mit Abb.; Leitzmann, Wegweiser der deutschen Münzkunde, S. 342, 755.

Gleichzeitig mit Theodebert zeigt sich der Bischof der Stadt Sidonius im Wiederherstellen kirchlicher Bauten thätig. Sein Lob singt der 609 gestorbene Dichter und Bischof Fortunatus Venantius. (*Miscellan. lib. 9, cap. 9*). Ihm allein verdanken wir die Nachrichten über Sidonius und seine Werke. Die alten Bauten stellte er wieder her. *Templa vetusta novans, specioso fulta decore.* Ganz neu ist der Bau einer ihrer Lage nach nicht näher bekannten St. Georgskirche. Das Gedicht des Venantius *Misc. lib. 2, cap. 16: Condidit antistes Sidonius ista decenter*, trägt die Ueberschrift: *De Basilica s. Georgii.*

Möglicher Weise war bei dem Wiederaufbaue der Stadt ein neuer Dom miterstanden. Dafür spricht der Name des Patrons: St. Martin. Wohin die Franken neubelebend kommen, vergessen sie nicht, ihren grossen Nationalheiligen mitzunehmen. Dafür spricht ferner, dass in späterer Zeit nichts mehr von dem Bau eines neuen Doms (bis Willigis) verlautet. Bonifacius traf in Mainz eine Martinuskirche. Dafür spricht schliesslich auch die einzige Erwähnung des Königs Dagobert im Nekrologe des Domstifts *14. kal. febr. Dagobertus rex.* In der Mainzer Geschichte traf ich jedoch mehrfach eine Verwechselung dieses mit Theodebert. So gilt in manchen Quellen Dagobert statt Theodebert als Gründer der Stadt. Theodebert wird wohl desshalb erwähnt, weil er den Dom beim Baue unterstützte, wenigstens bei der Wiederherstellung durch Sidonius. Dagegen spricht das Schweigen des Venantius, der nur St. Georg als Neubau angibt und doch auch den Neubau der Taufcapelle erwähnt. Siehe unten das Nähere.

Den Neubau nicht zugegeben, so muss wenigstens eine Restauration zugegeben werden, bei welcher St. Martin als Hauptpatron bestimmt wurde.

Zur Zeit des Sidonius erstand eine neue Taufcapelle. Theodebert's edle Tochter Berthoara nämlich war es, welche durch ihre Munificenz den Bau ermöglichte. Auch dieser Capelle widmet Venantius einige Verse. *Miscell. lib. 2. cap. 15.* Darin wird Berthoara als Spenderin der Mittel gepriesen.

Ardua sacrati baptismatis aula coruscat,
Quo delicta Adae Christus in amne lavat.

So beginnt das Gedicht, dessen Ueberschrift lautet: *De baptisterio Moguntiae.*

Von den Gedichten auf St. Georg und die Taufcapelle glaubt Le Blant, *Inscriptions chrétiennes I., 455*, sie hätten auf den Bauten selbst gestanden. — Es sei auch hier bemerkt, dass der Name dieser Tochter des austrasischen Königs sonst nicht mehr vorkommt. Vergebens suchte ich ihn in den Stammtafeln der merovingischen Königsfamilie. Die Capelle trug ohne Zweifel gleich von Anfang an den Namen des h. Johannes des Täufers, wie solcher später öfters in den Urkunden vorkommt.

Ueber die Lage des Baptisteriums ist viel gestritten worden. Die Meisten suchten sie in der jetzigen protestantischen Kirche, verführt durch den Namen, den dieselbe hat, da auch sie im Mittelalter St. Johann hiess. Diese jetzige St. Johanneskirche hiess ehedem die bischöfliche Kirche St. Martin, aus der Bardo Fundation, Geistlichkeit und Reliquien in seinen neuen Dom, der davor gebaut ward, übertrug. Aber dicht bei Alt-Martin lag das Baptisterium. So berichtet die *Passio s. Bonifatii*, Lullius habe das bei dem Reinigen der Leiche des h. Bonifacius gebrauchte Wasser sammt dem Wassergefäss

vergraben „an der Stelle, wo jetzt die Capelle des h. Bonifacius stehe, nämlich im Norden von der Kirche, die da heisst *Baptisterium S. Johannis*, in welcher Bonifaciuscapelle bis heute noch die Gewänder, die er beim Tode getragen, in einem Holzschrein aufbewahrt sein sollen.“ Der Verfasser der Passion lebte um die Mitte des 11. Jahrhunderts. Es stiess also die Bonifaciuscapelle an die Taufcapelle und diese wohl an den alten Dom.

Wann die Taufcapelle einging, lässt sich annähernd bestimmen. Vermuthlich um 1100. Urkundlich heisst Alt-Martin mit dem neuen Namen St. Johann im Jahre 1144. Es scheint, dass die Taufcapelle um jene Zeit ganz verschwand. Ihren Namen jedoch gab sie an den alten Dom ab, dem man um so mehr einen neuen Patron und Namen geben konnte, da ja der neue Dom dem h. Martin geweiht worden. Ueberdiess war das Liebfraustift 1069 fertig geworden, welches zugleich die Taufkirche der Stadt war. Es lässt sich annehmen, dass die Stiftskirche bei ihrer Einweihung auch ihre Bestimmung als Taufkirche erhielt; eine sichere Notiz über diese Anordnung mangelt.

Obwohl gegenwärtig keine Spur an der St. Johanneskirche, die selbst mehrfache Umbauten erfahren, auf ein angrenzendes Baptisterium hinweisst, so kann gleichwohl angenommen werden, dass noch im Boden auf der Nordseite verborgene Substructionen die genaue Stelle sammt dem etwaigen Grundplane des Baptisteriums angeben. F. F.

Aus Sachsen.

Das „Organ für christliche Kunst“ bringt auf S. 251 und 271 Nachrichten über das in Innsbruck ausgestellte Crucifix der Schlosskirche zu Wechselburg in Sachsen und damit zusammenhangend über die Restauration der genannten Schlosskirche. Bei dem regen Interesse, welches diese Angelegenheit allen für romanische Kunst sich Interessirenden einflösst, werden folgende Notizen vielleicht auch willkommen sein, da sie von einem kommen, der die Kirche sehr genau kennt. Die Kirche wurde 1184 eingeweiht und brannte 1537 aus; worauf sie vermuthlich wieder hergestellt wurde; eine Nachricht darüber ist nicht vorhanden. 1539 wurde das Kloster Zschillen, zu dem sie gehörte, säcularisirt, 1543 kam es in den Besitz der Grafen Schönburg und 1683 und 84 wurde die Kirche renovirt. Die ursprüngliche Decke war, im Mittelschiff mindestens sicher, eine Holzdecke (freiliegender Dachstuhl), wie man noch deutlich erkennen kann, wenn man über dem jetzigen Gewölbe untersucht. Bei dem Brand von 1537 musste also auch das Innere durch Herabstürzen des Daches leiden. Die auf S. 271 und 272 wiedergegebenen Vermuthungen des Herrn Prof. M. Stolze sind in der Hauptsache richtig; wie ja das auch von einem so gewiegten Kenner nicht anders zu erwarten war. Doch erlaube ich mir noch auf etwas Anderes aufmerksam zu machen, was ihm, wenn anders der Bericht auf S. 272 seine ganze Meinung wiedergibt, vielleicht entgangen ist, wonach freilich die Untersuchung nicht so sehr gründlich gewesen wäre. Die Krypta hat sich nämlich, nach noch vorhandenen Oeffnungen, abgebrochenen Steinen und anderen untrüglichen Zeichen an den Wänden und an den beiden Eckpfeilern der Vierung, nicht bloss unter der Apsis und einem Theil des östlichen Kreuzarmes befunden, sondern bis an die Vierung erstreckt und hier in einer Reihe von (wahrscheinlich 3) Rundbogen gegen das Schiff hin geöffnet, ähnlich wie in S. Miniato bei Florenz, wie in Modena, Verona, in Jerichow bei Magdeburg etc., ähnlich wie es auch in Naumburg unter dem Ostchor gewesen zu sein scheint. Von dieser Arkade rühren die beiden Säulen an der Kanzel, die beiden vollen Bogen am Altarüberbau, der untere und der obere, und die beiden Halbbogen zu den Seiten des oberen „Mittelthores“, sowie die Säulen am Altar her. Diese Bogen trugen nun eine Brüstung, von welchen die Reliefs an der Kanzel zum Theil herrühren, während andere Reliefs der Kanzel, nämlich die an der Westseite derselben eingesetzten, aus den Bogenzwickeln stammen. Ein Lettner nach dem gewöhnlichen Sinne, dem wir dieses Wort beilegen, ist also nicht dagewesen, wohl aber ein Lettner in der Weise, wie überhaupt romanische Kirchen mit Krypten dieselben aufweisen, resp. aufzuweisen haben mögen (Quedlinburg, Hamersleben, S. Michael in Hildesheim etc.). Was nun die Pläne des Herrn Prof. Stolze anlangt, so möchten wir ihn darauf aufmerksam machen, dass er, wenn er trotz der Ueberzeugung vom Vorhandengewesensein einer Krypta, womit zugleich die räumliche Unmöglichkeit des jetzigen Altars evident wird, dennoch den jetzigen Fussboden und Altar beibehält, Gefahr läuft, seinen Ruf als „archäologisch-wohlgebildeter Künstler“ zu verlieren. Denn ein solcher wird erstens Widersprüchen des Handelns mit dem Wissen vermeiden, wird auch zweitens sofort sehen, wie die Architekturstücke am Altar elend zusammengeflickt und mit zopfiger Zuthat (elliptischen Bogen) versetzt sind, wird endlich nicht eine Sacristeithür und ein Sacramentshäuschen in der Luft schweben lassen. Wenn also einerseits seine Stellung als Archäolog ihm gebietet, das Altarwerk auseinander zu nehmen und seine Theile zur Restaurirung des frühern Zustandes zu verwenden, so gebietet solches

auch sein Interesse als Künstler. Herr Prof. Stolze will, wie aus jener Correspondenz hervorgeht, Reliefs in die Bogen des Altarbaues einfügen. Der Beschauer wird nun aber, da alles Licht bloss von hinten auf den Altar fällt, nur die Schattenseite dieser Reliefs sehen und Nichts davon erkennen. Bei Wiederherstellung der Krypta aber und des *trabes triumphalis* mit der *crux triumphalis*, des *Lectorium* etc. würden sowohl die alten, als die dann zur Ergänzung des Fehlenden, so wie zum Schmuck der drei Altäre (Grabaltar in der Krypta, deren Fenster noch vermauert da sind, Hochaltar in der Concha und Laicnaltar von der *Frons confessionis*) nöthigen neuern Arbeiten alle viel besseres Licht erhalten.

Zu Lieferung der Beweise für das Gesagte an Ort und Stelle, dafern die Spuren nicht etwa jetzt schon bei den Renovirungsarbeiten beseitigt worden sind, ist Einsender jeden Augenblick bereit, und hat desshalb seinen Namen bei der Redaction deponirt, wo Herr Prof. Stolze ihn erfahren kann, den der Einsender hiermit ausdrücklich ersucht, nicht etwa andere Motive als künstlerisch-archäologisches Interesse an der Sache dem Gesagten unterlegen zu wollen.

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Augsburg. In Augsburg hat Edwin Tross einen für die Geschichte der Holzschneidekunst und insbesondere die Kunstgeschichte Augsburgs sehr interessanten und wichtigen Fund gethan. Dieser Fund besteht in einem in acht Farben gedruckten Holzschnitt, welcher das mit Ornamenten umgebene Wappen des Cardinals Lang von Wellenburg, Erzbischofs von Salzburg, eines gebornen Augsburgers, darstellt. Ein solcher Holzschnitt in acht Farben ist bis jetzt nicht bekannt gewesen. Der von Tross in Hund's „Metropolis Salisburgensis" (1582. Fol.), der Biographie des Cardinals Lang gegenüber, aufgefundene Holzschnitt, auf dessen Rückseite sich eine mit gothischen Typen gedruckte Widmung der Augsburger Buchdrucker S. Grimm und M. Wyrsung an den genannten Kirchenfürsten befindet, gehört ursprünglich zu dem „*Liber selectarum cantionum quas vulgo mutetas appellant, sex, quinque et quatuor vocum (auct. Ludovico Senfelio). Augustae Vindelicorum, S. Grimmius et M. Wyrsingus. 1520. gr. Fol.*"

Wien. Der Bau unseres Rathhauses tritt nunmehr in das Stadium wirklicher Ausführung, nachdem der Gemeinderath die ihm von Seiten des Rathhaus-Ausschusses vorgelegten Anträge genehmigt hat. Der ursprüngliche Entwurf Friedrich Schmidt's ist entsprechend der neuen Baustelle und mit einigen Abänderungen und Einschränkungen — so z. B. Verlegung des Gemeinderaths-Saales an die Hinterfront und Fortlassung der Capelle — umgearbeitet worden. Die Kosten der Ausführung sind auf 8½ Millionen Gulden veranschlagt, welche auf eine Bauzeit von 8—10 Jahren vertheilt werden sollen. Mit den Erdarbeiten sowie mit der Verdingung der Maurerarbeiten und der Beschaffung der Baumaterialien — beides im Submissionswege — soll noch im Laufe des Winters vorgegangen werden, während die Fundirung im nächsten Frühjahr beginnen wird.

Bemerkung.

Alle auf das Organ bezüglichen Briefe und Sendungen möge man an den Redacteur und Herausgeber des Organs, Herrn Dr. van Endert, Köln (Apostelnkloster 25), adressiren.

Einladung zum Abonnement auf den XXII. Jahrgang des Organs für christliche Kunst.

Der XXII. Jahrgang des „Organs für christliche Kunst" hat mit dem 1. Januar 1872 begonnen und nehmen wir Veranlassung, zum neuen Abonnement hiermit einzuladen. Die bereits erschienenen einundzwanzig Jahrgänge geben über Inhalt und Tendenz genügenden Aufschluss, so dass es für die Freunde der mittelalterlichen Kunst keiner Auseinandersetzung bedarf, um diesem Blatte ihre Theilnahme zuzuwenden.

Das „Organ" erscheint alle vierzehn Tage und beträgt der Abonnementspreis halbjährlich durch den Buchhandel 1 Thlr. 15 Sgr., durch die königlich preussischen Post-Anstalten 1 Thlr. 17 Sgr. 6 Pfg. Einzelne Quartale und Nummern werden nicht abgegeben, doch ist Sorge getragen, dass Probe-Nummern durch jede Buch- und Kunsthandlung bezogen werden können.

M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung.

(Hierbei eine artistische Beilage.)

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst
herausgegeben und redigirt von
F. van Endert in Cöln.
Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 2. — Köln, 15. Januar 1872. — XXII. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Die Apostel in der bildenden Kunst.

Von B. Eckl in München.

(Schluss.)

II.

Der heilige Evangelist Lucas.

Von der wirklichen Geschichte des h. Lucas wissen wir nur sehr wenig. Er war kein Apostel und scheint, wie St. Marcus, erst nach der Himmelfahrt des Heilandes bekehrt worden zu sein. Er war ein Lieblingsjünger des h. Paulus, welchen er nach Rom begleitete, woselbst er mit seinem Meister und Lehrer bis zu dessen Ende verblieb. Nach dem Martyrertode des h. Petrus und Paulus soll er in Griechenland und Aegypten das Evangelium gepredigt haben; ungewiss ist aber, ob er eines natürlichen Todes gestorben sei oder den Martyrertod erlitten habe. Die griechischen Traditionen lassen ihn im Frieden sterben, und sein Tod wurde auf den alten Thoren der Paulskirche zu Rom in dieser Weise dargestellt. Andere behaupten, dass er zu Patras mit St. Andreas gekreuzigt worden sei.

Es besteht einiger Grund zur Annahme, dass St. Lucas ein Arzt gewesen sei, während die hübsche Legende, welche ihn zu einem Maler macht und als das Bild der h. Jungfrau Maria malend darstellt, von den älteren Traditionen unterstützt wird. Diese letztere Legende ist griechischen Ursprungs und von der griechischen Kirche, welche die Malerei als eine religiöse Kunst betrachtet und in ihrem Kalender auch eine lange Reihe von Malern, sowie auch von Dichtern, Musikern und Aerzten aufführt, auch allgemein angenommen. Im Westen Europa's findet sich von der Legende, welche St. Lucas als einen Maler darstellt, vor dem zehnten Jahrhundert noch keine Spur. Die griechischen Maler führten sie daselbst ein, und eine rohe Zeichnung der h. Jungfrau in den Katakomben, mit einer Aufschrift, welche besagt, dass es „eines der sieben Bilder von Luca sei" bestätigte den Volksglauben, dass St. Lucas der Evangelist gemeint sei. So entstand die Sage von unzähligen h. Jungfrauen von ganz besonderer Heiligkeit, welche alle seiner Hand zugeschrieben und ganz besonders verehrt werden. Derartige alte Gemälde sind gewöhnlich von griechischer Arbeit und schwarzem Aussehen. In der Legende des h. Lucas werden wir versichert, dass er überall zwei Bilder bei sich trug; von denen das eine unsern Heiland und das andere die h. Jungfrau darstellte, und dass er durch dieselben eine grosse Menge Heiden bekehrt habe, da sie nicht nur grosse Wunder wirkten, sondern auch alle diejenigen, welche diese glänzenden und gütigen Antlitze, die einander sehr ähnlich waren, schauten, zur Bewunderung und Andacht angeregt wurden. St. Lucas soll auch noch viele andere Bildnisse der h. Jungfrau gemalt haben, indem ihm die öftere Wiederholung dieses lieblichen Bildnisses selbst grosse Freude machte. In der Kirche *St. Maria in via lata* zu Rom befindet sich noch heutzutage eine kleine Capelle, in welcher St. Lucas der Evangelist sein Evangelium geschrieben und das Bild der h. Jungfrau gemalt haben soll.

In dem Sinne dieser Tradition wurde der h. Lucas denn auch als der Patron der Maler betrachtet. Kunstakademieen wurden unter seinen besonderen Schutz ge-

stellt; ihre Capellen wurden ihm geweiht und über dem Altare sehen wir ihn in seiner frommen Beschäftigung, nämlich wie er zum Trost der Gläubigen Bildnisse der allerseligsten Jungfrau malt.

Wir wollen nun dahin gestellt sein lassen, ob der h. Lucas wirklich ein Maler gewesen sei oder nicht, im moralischen Sinne war er in der That ein solcher. Der h. Geist hatte ihn auserwählt, um der Geschichtschreiber der Kindheit des Heilandes zu sein. Ohne ihn würden wir nichts (Biblisches) von derselben erfahren haben, ausser dem auffallenden Besuche der drei heidnischen Könige, welcher auf die hebräische Einbildungskraft des h. Matthäus einen so tiefen Eindruck machte, nebst dem Morde der unschuldigen Kinder und der Flucht nach Aegypten, welche die Folgen jenes Besuches und so ein Theil der nämlichen Geschichte waren. In einer göttlichen Vision erneuerte der h. Geist ihm die Welt Bethlehems und die liebliche geistliche Schönheit aller seiner zarten Geheimnisse. Ihm, dem ersten Künstler der Kirche, verdanken wir die drei grossen Gesänge des Evangeliums, nämlich das *Magnificat*, das *Benedictus* und das „*Nunc dimittis*". Er war ebenso sehr der Evangelist der h. Kindheit, als der h. Johannes der Evangelist der Gottheit oder Wortes war, oder der h. Matthäus und der h. Marcus die Evangelisten des thätigen Lebens des Herrn. Er stellt die Andacht der Künstler und die Haltung der christlichen Kunst gegenüber dem menschgewordenen Erlöser dar. Die christliche Kunst ist, im rechten Lichte betrachtet, sowohl eine Theologie als eine Anbetung; eine Theologie, die ihre eigene Lehrmethode, ihre eigene Art von Darstellung, ihre frommen Entdeckungen, ihre wechselnden Meinungen hat, was Alles so lange schön ist, als es dem Geiste untergeordnet bleibt. Was ist das Bild Christi von Johannes Fiesole anders, als nebst dem des h. Thomas die herrlichste Abhandlung über die Menschwerdung, die jemals ausgedacht worden? Niemand kann es studiren, ohne jedes Mal neue Wahrheiten zu lernen. Es enthält langsam und stufenweise für das liebende Auge die liebenden Schätze eines hohen Geistes voll Tiefe und Zartheit, Wahrheit und himmlischer Ideale. Es ist ein Gnadenmittel, das uns heiligt, wenn wir darauf hinblicken, und uns schmelzt im Gebete. In Wahrheit ist die Kunst eine Offenbarung vom Himmel und eine grosse Macht für Gott. Sie ist eine gnädige Enthüllung seiner verborgenen Schönheit für die Menschen. Sie bringt Dinge in Gott ans Licht, die zu tief liegen, um ausgesprochen zu werden, Dinge, welche die Worte nothwendig zu Häresieen machen müssen, wenn sie dieselben auszusprechen versuchen. Kraft ihres himmlischen Ursprunges hat sie eine besondere Gnade, die Seelen der Menschen zu reinigen und sie mit Gott zu verbinden, indem sie denselben zuerst eine von der Erde abgewandte Richtung gibt. Wenn die Kunst, sobald sie erniedrigt wird, das irdischste Ding ist, so ist die wahre Kunst, indem sie nicht vergisst, dass sie auch, wie unser Herr, in Bethlehem geboren und daselbst gewiegt wurde, ein so himmlischer Einfluss für die Seele, dass sie beinahe mit der Gnade verwandt scheint. Sie ist auch ebenso eine Anbetung als eine Theologie. Aus welchem Abgrunde stiegen jene wunderbaren Gestalten vor den Augen des Johannes Fiesole auf, wenn nicht aus der Tiefe des Gebetes? Haben wir nicht oft die göttliche Mutter und ihr gebenedeites Kind so abgebildet gesehen, dass es augenscheinlich war, dass sie niemals die Frucht des Gebetes waren und verdammen wir sie nicht instinctmässig sogar vom Standpuncte der Kunst, ohne gerade auf das religiöse Gefühl zu achten? Der Geist der Kunst ist ein Geist der Anbetung. Nur ein demüthiger Mensch kann göttliche Dinge grossartig malen. Seine Vorbilder sind zart und werden leicht verfehlt, indem sie unter dem geringsten Druck sich ändern und sich beugen, wenn sie nicht sanft behandelt werden. Ein Künstler, welcher nicht mit Gott verbunden ist, kann mit seinem Pinsel und mit seinen Farben Wunder des Genius wirken, aber der himmlische Geist, das Wesen der christlichen Kunst, wird sich aus seinem Werk verflüchtigt haben. Sein Bild mag für künftige Geschlechter als ein Siegeszeichen der Anatomie und als ein Triumph eines besonderen Colorites bleiben, aber es wird nicht fortdauern als eine Quelle der heiligsten Begeisterung für christliche Gemüther und ein immer fliessender Born der Glorie Gottes. Es wird vielleicht in den Galerieen bewundert, aber über dem Altare würde es beleidigen. Theologie und Andacht haben beide der Kunst eine schwere Schuld abzutragen, aber es ist so, wie Eltern ihren liebenden Kindern verschuldet sind. Sie nehmen als Gaben, was von ihnen selbst kam, und sehen, was ihnen vermöge der Gerechtigkeit gebührt, liebend so an, als ob es ihnen aus freiwilligem Edelmuthe der Liebe bezahlt würde. Der h. Lucas ist der Typus und das Sinnbild dieser wahren Kunst, die das Kind der Andacht und der Theologie ist, und es ist bedeutsam, dass er auf diese Art mit der Welt Bethlehems verknüpft ist.

Die charakteristischen Merkmale, welche in seinem Evangelium beobachtet worden sind, scheinen ganz mit seinem Berufe übereinzustimmen. Das Leben unseres Herrn ist überall die Darstellung des Schönen, aber in keinem seiner Geheimnisse ist es eine reichere Quelle

der Kunst, als in jenen seiner heiligen Kindheit, und diese hat die göttliche Einsprechung der Vorliebe des h. Lucas besonders gern enthüllt. Ein Maler ist auch ein Dichter und daher ist sein Evangelium der Schatz, in welchem die christlichen Gesänge, die sich alle auf die Menschheit Christi beziehen, niedergelegt sind und hier zur Freude und zum Troste aller Zeiten ihren Wohlgeruch verbreiten. Die Erhaltung derselben war ein natürlicher Instinct eines künstlerischen Gesetzes, der schon vorbereitet war, dem Rufe einer höhern Einsprechung, der so sehr für ihn passte, zu folgen. Er war ebenso sehr Arzt als Maler, und es liegt etwas Verwandtes in dem Geiste der beiden Beschäftigungen. Der scharfe Blick, die beobachtende Zartheit, die Würdigung des Charakters, die Erfassung der wirklichen Umstände, der geniale Geist, die genaue Aufmerksamkeit, das mitfühlende Herz, die Empfänglichkeit für alles, was sanft, gewinnend, liebenswürdig und auch schwach und mitleiderregend ist, — alle diese Dinge sind dem wahren Arzte ebenso gut eigen als dem wahren Künstler. Daher kommt es, dass der Arzt des Leibes so oft auch der Arzt der Seele ist. Was wahrhaft künstlerisch in ihm ist, macht ihn zu einer Art von Priester, und was sind vor allen Dingen Priester, Künstler und Aerzte anders als englische Diener für menschliche Leiden, Diener der Liebe und nicht der Furcht, bekleidet mit einem rührenden Amte des Trostes, welches auf sonderbare Weise zärtlicher und uneigennütziger scheint, weil es von Berufswegen kommt. Daher ist der h. Lucas wegen seiner Liebe zu den Seelen merkwürdig.

Sein Evangelium wurde das Evangelium der Barmherzigkeit genannt, weil es so voll von Begebenheiten ist, worin sich die Liebe unseres Herrn zu den Sündern ausspricht. Von ihm hauptsächlich wissen wir die Bekehrungen der Sünder und die Beispiele der erstaunlichen Güte unseres Herrn gegen dieselben, wie der Arzt sich zu den Kranken hingezogen fühlt, um das Bild zu gebrauchen, das er selbst anwenden wollte, um sich wegen dieser mitleidigen Neigung zu rechtfertigen. Nach Maria ist Lucas der Anfänger der Andacht zu dem kostbaren Blute, dessen Fülle, die offenbar keinen Unterschied macht, und dessen augenblickliche lossprechende Kraft er in seinem Evangelium so kunstvoll verherrlichet. Es ist ein Evangelium voll Sonnenschein, das in die dunkelsten Orte ein helles Licht wirft und gern die Macht gebraucht, die es hat, dies zu thun; und verräth nicht alles dies den Maler? Die Beispiele, nach welchen sich der gefallene Sünder instinctmässig richtet, wenn Hoffnung und Verzweiflung um seine Seele kämpfen, kommen meistens in dem Evangelium des h. Lucas vor. Er wählte, was er selbst am meisten liebte, und die höhere Eingebung richtete sich mehr nach der Neigung seines Genius, als sie denselben ablenkte oder nicht berücksichtigte. Er ist, wie alle Künstler, durch seine Wahl von Gegenständen bekannt. Was Wunder, wenn er der so theuere Gefährte des h. Paulus war? Die Verherrlichung der Gnade, die Leichtigkeit und Fülle der Erlösung, die unermesslichen Schätze der Hoffnung, die Freude der Versöhnung mit Gott, die Vorliebe für die grossen Erscheinungen der Bekehrung — alle diese Eigenheiten, welche den Genius des h. Lucas kennzeichnen, mussten ihn dem Apostel des kostbaren Blutes empfehlen und ihm auch schnellen Zutritt zu der innigen Freundschaft Mariens verschaffen.

Vielleicht offenbarte der heilige Geist ihm durch sie die göttlichen Geheimnisse. Mit Johannes sprach sie von der ewigen Zeugung des Wortes, mit Lucas von Nazareth und Bethlehem, von den Engeln und den Hirten und den Gesängen des Evangeliums. Denn die Andacht zu Maria begeistert ewig die christliche Kunst und ist auch mit der Andacht zu dem heiligen Kinde von Bethlehem verwandt. Lucas blickte mit der Freiheit des Malers in das Gesicht Mariens, wie kein anderer als das Jesuskind je in dasselbe geblickt hatte. Er sah die Geheimnisse Bethlehems in demselben abgebildet. Er trank den Geist der heiligen Kindheit in den Quellen ihrer Augen. Er lebte mit der Mutter der Barmherzigkeit, bis er nichts sah in ihrem Sohne als Barmherzigkeit. Das Bild in seinem Herzen, welches das Muster aller übrigen Bilder war, war das Angesicht der göttlichen Mutter. Seine Idee von Jesus war seine wunderbare Aehnlichkeit mit Maria — eine Aehnlichkeit, nicht bloss in den Zügen, sondern auch im Amte und in der Seele. Daher wurde der Schönheitsgeist in ihm instinctmässig in Bethlehem eingesogen, gerade wie Bethlehem seitdem immer für die Kunst den meisten Reiz hatte. Wenn er sodann zu dem öffentlichen Leben unseres Herrn und zu seinem Verkehr mit den Menschen kommt, dann sind es gerade solche Offenbarungen seines heiligen Herzens, die mit dem Geiste der Kindheit am meisten übereinstimmen, welche er vor Allen gern auswählt, um das Bild des menschgewordenen Wortes mit der Feder zu zeichnen. Lucas ist auf Anordnung des heiligen Geistes der erste Maler Mariens und der Geheimschreiber des Jesuskindes! [1])

---

1) Vergl. Einleitung .... Organ für christl. Kunst. Jahrg. 1867. Nr. 14

Kunst.

Die **Andachtsbilder** des h. Lucas als Evangelisten stellen ihn gewöhnlich mit seinem Evangelium und seinem ihm als Attribut beigegebenen geflügelten oder ungeflügelten Ochsen dar; aber in der griechischen Kunst und in denjenigen Kunstschulen, welche besonders unter dem byzantinischen Einflusse gestanden (wie z. B. die ältere venetianische), sehen wir St. Lucas jung und bartlos, das Bildniss der h. Jungfrau als Attribut in der einen und das Evangelium in der andern Hand haltend. Eine besonders schöne Figur des h. Lucas als Evangelist und Maler befindet sich in den berühmten „*Heures d'Anne de Bretagne.*“ 1)

In einem Kupferstiche von **Lucas von Leyden**, welchen er zu Ehren seines Schutzheiligen gefertigt zu haben scheint, sitzt St. Lucas auf dem Rücken eines Ochsen, indem er sein Evangelium schreibt. Er trägt eine Haube oder Kappe wie ein alter Professor, lässt sein Buch auf den Hörnern des Thieres ruhen und sein Tintenfass hängt an einem Baumast. Aber besondere Andachtsbilder von ihm sind ebenso selten als die vom h. Matthäus.

Der die h. Jungfrau malende St. Lucas ist stets ein oft wiederkehrender und beliebter Darstellungsgegenstand gewesen. Am berühmtesten ist das Gemälde in der St. Lucas-Akademie zu Rom, welches dem Raphael zugeschrieben wird. Hier ist St. Lucas dargestellt, wie er vor einer Staffelei steht und damit beschäftigt ist, die h. Jungfrau mit dem Kinde auf den Armen, welche ihm, auf Wolken stehend, erscheint, zu malen; hinter St. Lucas steht Raphael selbst als Zuschauer. Ein anderes, denselben Gegenstand darstellendes Bild, ein kleines und schönes Gemälde, welches ebenfalls dem Raphael zugeschrieben wird, befindet sich in der Grosvenor-Galerie. In keinem dieser beiden Gemälde ist die Behandlung des grossen Meisters ganz würdig; indem hier die Zartheit der Auffassung und der Ausführung, die man an ihm gewohnt ist, fehlt. Ein seltenes und sehr hübsches derartiges Bild befindet sich auch in der Münchener Galerie, welches dem Van Eyck zugeschrieben wird. Hier sitzt die h. Jungfrau unter einem reichen gothischen Thronhimmel und hält, in sehr steifer Stellung, das Kind auf ihrem Schoosse. St. Lucas, auf einem Knie knieend, ist damit beschäftigt, ihr Bild zu malen. Ein anderes, von **Aldegräf**, befindet sich in der Wiener Galerie. **Carlo Maratti** stellt St. Lucas dar, wie er der h. Jungfrau das Bildniss überreicht, welches er für sie gemalt hat.

1) Ms. (1500 n. Chr.) Paris, Bibl. impériale.

Eine Restaurationsfrage.

Bezüglich des Mainzer Domes schwebt in diesem Augenblicke eine Frage von ungewöhnlicher Wichtigkeit. Es handelt sich nämlich um die Krypta des Ostchores. Nach den jüngst aufgedeckten Resten gehört dieselbe nämlich zur ursprünglichen Bauanlage aus dem Ende des 12. Jahrhunderts, wurde aber wahrscheinlich zwischen 1437—46, als man den Pfeilereinbau unter den *arcus triumphalis* setzte, zerstört. Mit der Zerstörung der Krypta hängt aufs innigste der stetig fortschreitende Ruin des ganzen Ostchores zusammen, und es fragt sich nun, ob die Krypta einfach wieder herzustellen sei.

Ueber diesen Gegenstand verbreitet sich eine soeben erschienene Abhandlung 1), deren letzten Theil wir im Folgenden wiedergeben. Wir öffnen dieser Frage um so lieber unsere Spalten, als es sich hier offenbar um ein grosses, weittragendes Princip im Gebiete der Restaurationen handelt, ob nämlich für unsere grossen mittelalterlichen Baudenkmale bei vorkommenden Restaurationen allgemein gültige, objective Grundsätze maassgebend sein sollen, oder ob von secundären Gesichtspuncten oder gar vielleicht persönlichen Stimmungen und Anschauungen die Entscheidung abhangen soll. Auch auf diesem Gebiete gibt es Recht und Willkür, und wenn es vielleicht auch weniger bequem sein sollte, so hätte man sich doch hier so gut dem Rechte und Gesetze zu unterwerfen, wie im socialen und politischen Leben.

Die östliche Chorpartie des Domes zu Mainz gehört dem romanischen Stile des 12. Jahrhunderts an, und die Krypta bildete ein wesentliches Glied im baulichen Organismus des Ganzen. Unter dem Drucke einer gebieterischen Nothwendigkeit und unter Verkennung der Verhältnisse wurde sie zum Verderben des ganzen Chorbaues entfernt. Bei der seit 1868 neuerdings eingeleiteten Restauration war das Hauptaugenmerk darauf gerichtet, den baulichen Bestand des Ostchores aufs Neue zu festigen und zu sichern. Man entschloss sich daher, eine so interessante Zierde des Oberbaues, wie den gothischen Thurm, der Sicherheit des Baues zum Opfer zu bringen, und es wäre eine nicht zu verantwortende Maassregel gewesen, wenn nicht wirklich zwingende Gründe vorgelegen hätten. Ferner wurden bei der Allerheiligen- und bei der Victorscapelle durchgehende Strebepfeiler eingezogen, um eine Versäumniss nachzuholen.

1) Die Krypta des Mainzer Domes und die Frage ihrer Wiederherstellung, von Friedrich Schneider, Dompräbendar. Bei Victor von Zabern. 1871. 4°. 285 S.

In den oberen Geschossen des Kreuzbaues werden endlich zur Stunde die durch Brand und Ausweichung entstandenen Schäden in gründlicher Weise ausgebessert. Dies alles sind Maassregeln, welche gewiss in der angegebenen Richtung die Sicherung des Baues unterstützen helfen. Indess dürfte als der eigentliche Angelpunct in dem ganzen Restaurationswerke die Wiederherstellung der Krypta zu bezeichnen sein. War ihre Zerstörung für das Schicksal des ganzen Baues so entscheidend, so fordert schon die logische Consequenz ihre Erneuerung. Es würde zu weit führen, hier den Beweis ihrer technischen Nothwendigkeit näher zu entwickeln; es genügt die Bemerkung, dass von Seiten der ersten Sachverständigen die Krypta als ein integrirendes Bauglied anerkannt und ihre Wiederherstellung darum mit Nachdruck gefordert wird. Die Gründe hiefür sind naheliegend. Jeder Hausbesitzer weiss, dass man in einem Hause nicht ohne Gefahr für die Sicherheit die Kellergewölbe einschlagen oder das ganze Gebälke eines Stockwerkes auslösen kann, weil die Umfassungsmauern dadurch ihrer horizontalen Verbindung und Spannung beraubt werden und die Aussenmauern einen grossen Theil ihrer Widerstandsfähigkeit verlieren.

Dieses populäre Argument leidet geradezu Anwendung auf den Dom. Die Krypta bildete eine machtvolle Verbindung zwischen den Längenmauern, die bis zum Schlusse der Wölbung über den Zwickeln auf eine so kolossale Höhe ohne jegliche Querverbindung sich erheben. Jetzt entbehren die unteren Theile nicht bloss dieses verbindenden Gewölbesystems, sondern durch das Einschlagen der Gewölbe und die beständigen Setzungen sind die Seitenwände gefahrdrohend erschüttert und wurden selbst durch theilweise Entfernung der Quaderverkleidung im Innern der Krypta noch in unserem Jahrhundert in ihrer primitiven Mauerstärke beträchtlich vermindert.

Es mag genügen, auf diese in Kürze hier aufgeführten Schäden hinzuweisen, um die Herstellung der Krypta als ein Postulat der nothwendigen Sicherheit darzuthun. Wollte man etwa auf andere Auskunftsmittel verweisen, mit welchen die gleichen Resultate zu erzielen wären, so ist mit Sicherheit vorauszusehen, dass Alle, welchen mittelalterliche Kunst und Bautechnik nicht fremd ist und die Erfahrungen im Fache der Restaurationen besitzen, einem solchen Vorschlag schon im Princip nicht beipflichten würden; überdies müsste es immer noch höchst zweifelhaft bleiben, ob solche Palliative überhaupt nur ausreichen. Und dagegen müsste man berechtigter Weise mit aller Entschiedenheit sich verwahren, dass zweifelhafte Mittel hier versucht würden, während man das wirklich ausreichende, nämlich den Bau der Krypta, nicht in Anwendung bringt. Viollet-le-Duc, dem wahrhaftig eine seltene Erfahrung in dieser Hinsicht zur Seite steht, stellt als Grundbedingung auf, dass man bei allen Restaurationen an der Stelle des Alten nur Hülfsmittel von besserer Qualität, sichererer und vollkommenerer Wirksamkeit anwenden solle. In unserem Falle wird aber kein anderes Mittel auch nur annähernd jene Functionen ersetzen können, welche die Krypta erfüllte; da wir Besseres nicht haben, so müssen wir hier um so mehr auf die erste Anlage zurückgehen, als dieselbe auch unter ästhetischem und archäologischem Gesichtspuncte so wesentlich ist, da gerade sie dem ganzen Ostchore und dem ganzen Innern des Domes die charakteristische Signatur verleiht.

Es wäre darum auch eine bedenkliche Auskunft, wenn man die Absicht hätte, zwar die Krypta wieder in das Restaurationsprogramm aufzunehmen, jedoch von den ursprünglichen Höhenverhältnissen abzugehen. Einmal ist dann der Zweifel gerechtfertigt, ob eine Krypta von verminderter Höhe wirklich den Functionen der ursprünglichen gleichkommt und hier also dem Bedürfnisse entspricht; dann aber ist mit Recht zu besorgen, dass nur zu leicht einer solchen Lösung der Makel eines verfehlten Versuches anhaften wird. Es würde auch hier sich wiederum bewahrheiten, dass man am wenigsten in mittelalterlichen Bauten einseitig Dimensionen verändern darf, ohne dass allsobald Difformitäten hervortreten.

Ein solches bereits bestehendes Missverhältniss würde aber andererseits dadurch verewigt, wenn man von der Krypta absehen wollte. Nur die Krypta kann in die ganze Architektur des Chores wieder das Gleichgewicht bringen, das zum Nachtheile der ganzen Innenwirkung des Domes gestört ist. Wird einmal der Pfeilereinbau gefallen sein, so werden die nackten Seitenwände erst recht in ihrer unverhältnissmässigen Höhe sich zeigen. Der Gedanke der ursprünglichen Anlage mag noch so sehr verwischt sein, er tönt mit nicht zu unterdrückender Stimme fort und fort aus dem Baue uns entgegen; eine öde, unverständliche Leere würde dem Chore ohne Krypta allzeit anhaften, weil man einen Raum, der auf eine geschlossene Breite angelegt war, gewaltsam in seinen Höhenverhältnissen gesteigert hat. Denn wenngleich hier die Höhen annähernd dieselben wie bei der westlichen Vierung und Kuppel sind, so ist das Verhältniss dadurch ein wesentlich anderes, dass die Kreuzarme des Westchores gegen die Vierung sich öffnen und den Einblick in das Transept verstatten, wodurch die Höhe für das Auge vermindert wird. Bei dem Ostchore ist dagegen der Blick zwischen die mächtigen Längenseiten einge-

engt und findet an der einförmigen, mageren Architektur keinen Ruhepunct und keinen Ausweg.

Von manchen Seiten mögen nun freilich Bedenken gegen die Wiederherstellung der Krypta überhaupt, oder gegen deren Reconstruction auf Grund der alten Maassverhältnisse erhoben werden. Einreden lassen sich zwar nirgends vermeiden; eine unbefangene Prüfung der historischen, der stilistischen und technischen Gründe dürfte dagegen manche Bedenklichkeiten zu verscheuchen geeignet sein. Auch alle Einwände gegen die Krypta, dass für den Gottesdienst grosse praktische Unzuträglichkeiten damit verbunden seien, lassen sich widerlegen, sofern sie von irrigen Voraussetzungen ausgehen, oder beseitigen durch eine solche Disposition der Treppenanlage, dass die Steigung durch ein bequemes Verhältniss der Stufenhöhe und durch eine angemessene Unterbrechung der Stufenfolge gemindert wird. Nach der uralten Tradition unseres Domes wäre über wenigen Stufen zwischen Chor und Schiff der Kreuzaltar mit dem Sacramentstabernakel zu errichten. In den Kathedralen zu Köln und Freiburg findet sich, um nur naheliegende Beispiele anzuführen, diese Disposition des Kreuzaltares und wird wegen ihres praktischen Werthes überall gerühmt. Hier würde der pfarrliche Gottesdienst in der Woche abzuhalten sein, während der feierliche Gottesdienst an Sonn- und Festtagen auf dem Hochchore Statt finden würde. Wir zweifeln nicht, dass man in das Eine und das Andere sich leicht hineinleben und Beides für die Andacht und die Feierlichkeit des Gottesdienstes zweckentsprechend finden würde. Gewiss wird die nahe Stellung des Kreuzaltares bei dem Mittelschiffe für die kleineren Gottesdienste etwas besonders Anziehendes haben, während schon der Umstand, dass der feierliche Gottesdienst am Hochaltare gehalten wird, zur Hebung der Feier ganz natürlich beitragen wird. Gerade die hohe Lage des Chores ist besonders geeignet, die Würde der gottesdienstlichen Functionen zu erhöhen. Während bei einer tiefen Stellung des Altares der Priester für die Fernstehenden gänzlich verschwindet, zieht der erhabene Standort des Altares über der Krypta naturgemäss alle Blicke auf sich und verleiht durch diese dominirende Stellung zugleich der ganzen Handlung eine Würde und Feierlichkeit, welche gerade in den romanischen Domen als ein besonderer Vorzug ihrer eigenthümlichen Choranlagen erscheint. Nur durch den Bau der Krypta wird darum auch in liturgischer Beziehung das richtige Verhältniss wieder hergestellt werden. Der Hochaltar findet alsdann nach der mittelalterlichen Tradition wiederum seine Stelle in dem Schlusse der Apsis. Bei jeder anderen Einrichtung wird die Stellung des Altares bei der ausserordentlichen Länge des ganzen Mittelraumes des Domes grosse Schwierigkeiten darbieten; für zwei Dritttheile aller Andächtigen blieben alle Vorgänge am Altare geradezu unsichtbar, was nach den Anschauungen unserer Zeit gewiss nicht als ein Vorzug angesehen werden könnte. Die Krypta würde, wenn die alten Eingänge wirklich müssten aus Gründen der Vorsicht vermauert werden, ihren Zugang vom Mittelschiffe erhalten. Rechts und links müssten alsdann Stufen zu dem Chore führen. An dem Chorbogen wäre wieder über einem Durchzuge das alte Triumphkreuz mit Maria und Johannes anzubringen. Der Chorraum selbst würde durch entsprechende Ausstattung, namentlich durch einen stilgemässen Altarbau, durch Chorgestühle längs der Seitenwände, vielleicht durch seitliche Aufstellung eines kräftigen Orgelwerkes eine mannigfache und reiche Zierde erhalten, die ihrerseits nur durch die h he Lage des ganzen Chorraumes nach dem Schiff hin wirkungsvoll werden kann. Auch die Krypta wäre mit einem Altare in der östlichen Tiefe auszustatten; ihrer Hauptbestimmung nach müsste sie wieder zu einer Begräbnissstätte werden, und zunächst wären die sterblichen Reste der Bischöfe, welche, wie der grosse Johann Schweikard von Kronberg, noch jetzt im Ostchore ruhen, darin beizusetzen.

Nach dem Gesagten wird es kaum nöthig sein, zu wiederholen, dass die Wiederherstellung der Krypta durch eine Reihe der gewichtigsten Gründe gefordert wird. Nur ein Gesichtspunct sei zum Schlusse noch hervorgehoben. Wenige Jahrzehnde sind es erst, seit man es unternommen, die mittelalterlichen Kunstdenkmale zu „restauriren“, und nur wenige Bauwerke sind es, welche nicht schon eine Restauration erfahren haben. Grosse Opfer an Geld sind allerwärts dafür aufgewendet worden, und viele Mühe und Zeit wurden an diese Arbeiten gesetzt. Mit raschem Eifer wurden die meisten Restaurationen zu Ende geführt. Noch war aber der letzte Pinselstrich nicht gethan und die Baugerüste noch nicht entfernt, so hatte in vielen Fällen sich das Urtheil bereits festgestellt, dass die Restauration in diesem und jenem Puncte oder vielleicht ganz verfehlt sei, dass man sie darum besser verschoben oder ganz unterlassen hätte. Was nun aber einmal geschehen, das bleibt dann vielleicht Jahrhunderte, wahrlich nicht zum Lobe unserer Zeit. Denn nur in seltenen Ausnahmen wird man, wie es z. B. in der Kirche von St. Denis geschehen, gleich eine zweite Restauration beginnen, um die Fehler der ersten wieder gut zu machen. Die Restauration der münchener Frauenkirche bietet einen Beleg zu dem Gesagten; wie man über den speierer Dom in seinem neuen Gewande mit seiner Vorhalle denkt, ist bekannt;

im frankfurter Dom kamen die entfesselten Elemente zeitig genug, um ihn in seinem Innern von allen modernen Geschmacklosigkeiten wieder zu befreien, u. s. w. Auch in unserer eigenen Stadt Mainz haben wir ein Beispiel an der St. Stephanskirche, wo man heute nicht mehr die Chorschranken entfernen, die alte Chordisposition verändern und den Westchor verhauen würde. Was den Dom selbst betrifft, so wäre es allzu schmerzlich, die alten Wunden wieder aufzureissen; beredter als alle Worte steht der nördliche Stiegenthurm als Warnungszeichen da! Das alles weist darauf hin, wie bei den besten Absichten nur zu leicht Bahnen betreten werden können, welche von dem richtigen Ziele ablenken. In den meisten Fällen waren es Rücksichten auf vorübergehende Verhältnisse oder Concessionen an moderne Geschmacksrichtungen, welche solche Missgriffe verursachten. Möchte man nun in der Frage der Krypta von allen verschwindenden Zufälligkeiten absehen, dagegen die Tradition der romanischen Architektur und ursprünglichen Anlage unseres Domes im Auge behalten und, durch die technischen Gründe nur um so mehr bestärkt, zur Wiederherstellung der Krypta schreiten!

Die Stadtmauer von Nürnberg.

Es gibt in Deutschland keine zweite grössere Stadt, deren mittelalterliche Befestigung in mannigfachster Beziehung so interessant und in ihrer Integrität noch so wohl erhalten wäre, als diejenige der ehemaligen freien Reichsstadt Nürnberg.

Der Bau dieser Befestigung wurde, nachdem der alte Mauerring, von welchem heute nur noch geringe Reste erhalten sind, für die im vierzehnten Jahrhundert an Ansehen, Macht und Grösse schnell gewachsene Stadt zu enge sich erwiesen hatte, in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts in bedeutend erweitertem Umkreise begonnen, wurde im Laufe der Zeit, je den Bedürfnissen entsprechend und nach den jeweiligen neuesten Erfindungen auf dem Gebiete der Festungsbaukunst bis in das Ende des sechszehnten Jahrhunderts immer mehr entwickelt und vervollkommnet. Die einzelnen Theile führte man stets in einer der Würde der reichen und mächtigen, durch kaiserliche Privilegien mannigfach bevorzugten freien Reichsstadt entsprechenden, soliden, oft prachtvollen und künstlerisch durchgebildeten Weise aus. Später, im siebenzehnten Jahrhundert, als die unterdess wesentlich verbesserten Geschütze auch im Belagerungskriege in grösserer Anzahl zur Anwendung kamen, reichten Mauer und Graben, selbst die zum Theil nach A. Dürer's System angelegten Bastionen, nicht mehr aus; man umgab die Stadt und ihre Vorstädte in weiterem Umkreise mit einem Gürtel von Schanzen.

Nürnbergs Befestigung galt schon im Mittelalter für die stärkste und beste ihrer Art und wurde bei Neubauten an anderen Orten vielfach zum Muster genommen. Sie ist daher der Maassstab, nach welchem Anlagen ähnlicher Art, die jedoch meist nur noch in Fragmenten erhalten sind, beurtheilt werden müssen. — Sie zeigt noch heute alle Phasen der Entwicklung der Militär-Architektur des Mittelalters, und zwar jeden Theil auf der höchsten Stufe der Vollkommenheit. Besonders wichtig und interessant ist jene, hier sehr vollständig vertretene Periode, in welcher die mittelalterliche Weise der Befestigung mit Mauern und hohen Thürmen, in Folge der im fünfzehnten Jahrhundert verbesserten Feuerwaffen, in das moderne System mit Bastionen und Wällen überging. Das Ganze ist daher wissenschaftlich, für die Culturgeschichte und die Geschichte der Militär-Architektur von der grössten Wichtigkeit.

Zugleich ist diese alte Stadtmauer das beredteste Denkmal der ehemaligen hohen politischen Bedeutung und der Macht der alten Reichsstadt, denn es gibt keine treuern und bessern Urkunden für die Geschichte eines Volkes und einer Stadt als die Denkmale der Baukunst. Dieselben bilden, weil stets mit einem Aufwand bedeutender materieller und geistiger Kräfte hergestellt, den besten Anhalt für Beurtheilung des gesammten Culturzustandes zur Zeit ihrer Herstellung. Sodann sind sie die eigentlichen Träger der geschichtlichen Erinnerungen für das Volk. Sie erzählen auf jedem Schritt und zu jeder Stunde von der früheren Macht, dem Reichthum und dem Kunstsinn der Bürger Nürnbergs, welches ja auch mit der Geschichte unseres gesammten deutschen Vaterlandes vielfach verknüpft ist.

Viele einzelne Theile der nürnberger Stadtbefestigung, welche man an anderen Orten in künstlerischer Beziehung im Allgemeinen etwas zu vernachlässigen pflegte, sind aber auch architektonisch von hohem Werth. Die kürzlich abgetragene Wöhrder Bastei z. B. gehörte zu den schönsten ihrer Art. Die vier grossen, runden Thor-Thürme sind von einem unnachahmlichen Reiz in der Zeichnung ihrer Umrisse, mit höchster Solidität und Sorgfalt ausgeführt und von so grossartiger Wirkung wie nichts Anderes in Nürnberg.

Diese im Ganzen noch wohl erhaltene, mittelalterliche Befestigung ist es, welche der Stadt Nürnberg ihren eigenthümlichen, für alle Freunde von Kunst, Geschichte und Alterthum so höchst anziehenden Charakter

verleiht und wegen der Seltenheit solcher Anlagen jährlich viele Tausend Fremde hieher lockt.

Einen vorzüglichen Werth aber hat die Stadtmauer in ihrem vernachlässigsten, zum Theil ruinenhaften Zustande doch auch noch in malerischer Beziehung. Wenn zur Beurtheilung des historischen und architektonischen Werthes derselben, ihrer Wichtigkeit als Urkunde eine gewisse Summe von Vorkenntnissen verschiedener Art gehört, welche nicht Jedermann besitzt, so gehört zur Anerkennung ihres malerischen Werthes nur ein offenes, nicht durch Vorurtheil getrübtes Auge; denn ein Gang um die alte Stadt gehört zu den schönsten und genussreichsten Spazirgängen, welche ein für Schönheiten der Natur und der Architektur empfänglicher Mensch machen kann. Er bietet dem Wanderer eine unendliche Reihe theils grossartiger, theils lieblicher, stets malerischer und bedeutender Ansichten und Bilder der seltensten Art, welche mit jedem Schritt, mit jeder Wendung des Kopfes und jeder Beleuchtung wechseln. Auf der einen Seite schaut man auf den breiten Graben mit seinen Obst- und Gemüsegärten, deren üppige Vegetation eine unerschöpfliche Quelle gesunder Luft ist, auf die doppelte Mauer mit ihren verschiedenartig gestalteten Thürmen und Thoren und auf die mächtigen Bastionen. Dahinter ragt die Stadt mit ihren hohen Dächern, mit ihren Thürmen und der hochgelegenen Kaiserburg hervor. Zwischen beiden Mauern, im Zwinger und auf den Bastionen sind oft Gärten mit üppigem Baumwuchs angelegt. Auch auf den alten, an der Oberfläche verwitterten Mauern hat junges Leben an Sträuchern und Kräutern sich eingenistet. Diese stete Abwechselung des alten Mauerwerks von verschiedenster, stets überaus feiner Färbung, zum grossen Theil mit der Patina des Alterthums versehen, mit der frischen Vegetation, ist eine dem Auge überaus wohlthuende und bietet dem dafür Empfänglichen eine Quelle unendlichen Genusses, dem Künstler eine Fundgrube werthvollster Studien. Im Gegensatz dazu schaut der Wanderer auf der anderen Seite auf eine geschlossene Reihe moderner, mitten in Gärten liegender Villen, welche trotz ihrer meist anspruchlosen, wenig künstlerischen Architektur das Auge erfreuen. Dazwischen befinden sich, theils auf einer, theils auf beiden Seiten des Fahrweges schattige Gänge, welche gelegentlich zu kleinen Parks und Gebüsch-Anlagen sich erweitern.

Die Erhaltung dieser an hoher geschichtlicher Bedeutung, architektonischer Grossartigkeit und malerischer Schönheit einzig dastehenden Anlage in ihrer Integrität verdanken wir dem Umstande, dass die früher so blühende industrielle Thätigkeit und der ausgebreitete Handel Nürnbergs seit der Mitte des sechszehnten Jahrhunderts bis in den Anfang unseres Jahrhunderts allmählich gesunken waren und in Folge dessen die Stadt nicht das Bedürfniss hatte, sich zu vergrössern. Später, als der Wohlstand sich wieder hob, als die modernen grossen Fabriken und die heute so grossartigen Verkehrs-Anstalten gebieterisch eine Erweiterung der Stadt verlangten, widmete der für Geschichte und Kunst begeisterte König Ludwig I. der Erhaltung Nürnbergs, dieses Kleinods mittelalterlicher Kunst, seine besondere Sorgfalt, liess keinerlei Zerstörung des guten Alten zu. Ueberdiess galt Nürnberg bis zum Juli 1866 als Festung; seine alte Stadtmauer stand unter dem Schutz des Kriegs-Ministeriums, welches für Erhaltung derselben sorgte. Die Stadt aber vergrösserte sich, trotz dieses festen Mauergürtels, in sehr ansehnlichem Maasse, indem rings um dieselbe ein Kranz von Vorstädten, theils durch Erweiterung der alten Ortschaften, theils neu angelegt, entstand. Zur bequemen Verbindung derselben mit der inneren Stadt wurden, überall wo Strassen auf die Mauer zulaufen, neue Thore in die alten Mauern gebrochen, dieselben architektonisch ausgebildet und Brücken über den Graben gebaut.

Seitdem die Stadtmauer jedoch den Rang einer modernen Befestigung verloren hat, haben die zwingenden Gründe für Erhaltung derselben aufgehört, und die Behörden der Stadt sind nun eifrigst bemüht, sie zu beseitigen. Man begnügt sich nicht mehr mit dem Durchbruch von Thoren, sondern trägt lange Strecken der Stadtmauer und ihre Thürme, ja, ganze Bastionen ab und schüttet den Graben zu. Im Herbst 1868 wurde damit der Anfang gemacht. Gegenwärtig arbeitet man, zum tiefsten Bedauern aller Freunde von Kunst und Geschichte, an fünf verschiedenen Stellen an der Zerstörung dieser ehrwürdigen Mauerkrone.

Es ist daher ein gewiss sehr verdienstvolles Unternehmen, dass der Photograph Joh. Hahn in Nürnberg es unternommen hat, eine Reihe von photographischen Aufnahmen anzufertigen, welche die schönsten Partieen dieses grossartigsten Werkes der alten Stadt Nürnberg in ihrer malerischen Wirkung darstellen.

Hahn hat diese Ansichten in solcher Anzahl angefertigt, dass sie ein annähernd vollständiges Bild alles dessen bieten, was für diese Stadtmauer wesentlich ist und ihren Charakter bestimmt, also die Burg, die verschiedenen alten und neueren Thore, Ein- und Ausfluss der Pegnitz, Bastionen, Graben, Gang hinter der Mauer etc. Dabei war er mit bestem Erfolg bemüht, diejenigen Partieen auszuwählen, welche ein in sich abgeschlos-

senes, vollständiges und möglichst malerisch arrangirtes Bild geben.

Die Reihenfolge beginnt mit einer Ansicht der über die Häuser der Stadt weit emporragenden Burg vom Zwinger in der Nähe des Mohren-Thors aus, führt uns dann nordwärts nach der Burg, um dieselbe herum, auf dieselbe, und aussen rings um die Stadtmauer bis zum Ausgangspunct zurück, zeigt uns die wichtigsten Theile, wie die Hauptthore mit ihren mächtigen Thürmen, ganze Reihen von Thürmen, wie sie besonders in der Nähe des Färberthors erhalten sind, schöne Blicke und Aussichten etc. An einzelnen Stellen werden Abstecher in das Innere der Stadt gemacht, um die Mauer von der inneren Seite zu zeigen. Zum Schluss ist auch ein Theil der älteren Befestigung, am Henkersteg, welcher zu den am meisten malerischen Partieen von Nürnberg gehört, dargestellt.

Einen Anhang bildet ein Uebersichtsplan der ganzen Stadt aus der Vogelperspective nach einer vortrefflichen Zeichnung aus der ersten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts, im Besitz des Germanischen Museums. — Das sinnig erfundene Titelblatt mit den drei Wappen der Stadt von der kürzlich abgetragenen Wöhrder Bastei ist nach der Zeichnung eines jungen nürnberger Künstlers, Eugen Freiherrn von Löffelholz.

Diese Sammlung von Ansichten wird der dankbaren Nachwelt wenigstens in getreuen Abbildungen überliefern, was im Original zu erhalten leider nicht mehr möglich scheint. Zugleich wird sie Auswärtigen, welche nicht in Nürnberg waren, eine Vorstellung verschaffen, von dem grossen Schatz, welchen diese Stadt in ihrer mittelalterlichen Befestigung besitzt, und denjenigen, welche Nürnberg aus eigener Anschauung kennen, eine liebe Erinnerung an dieselbe sein.

Nürnberg, im September 1871. R. Bergau.

Kunst in Ober-Ingelheim in Rheinhessen.

Nahe bei dem durch Karls Palatium bekannten Orte Nieder-Ingelheim liegt Ober-Ingelheim. Die daselbst auf der Höhe liegende protestantische Kirche (ehedem St. Wigbert geweiht), vorn an der Giebelseite mit Eckthürmchen flankirt, am Chore von einem schweren romanischen Thurme überragt, steht da, rings umgeben von einer starken und hohen Ringmauer, einer Festung gleich. Der Ort selbst war Sitz bedeutender Rittergeschlechter, wovon sich eines nach dem Orte „von Ingelheim" nannte. Einer der Ingelheimer Grafen zierte den kurfürstlichen Stuhl von Mainz. Ober-Ingelheim war aber auch Sitz eines Oberhofs, dessen Protocolle aus den Jahren 1440 bis 1452 noch erhalten sind.[1]) Wie der rheingauische Adel zu Lorch am Rheine eine Junkerschule hatte, so der rheinhessische eine solche zu Ober-Ingelheim.[2]) Der Bedeutung des Orts in politischer Hinsicht sehen wir die Kirche entsprechend ausgestattet und daraus können wir uns das Vorkommen so mancher interessanten Einzelheit in der Kirche erklären.

Dort in der Höhe treten mehr und mehr aus der abspringenden Tünche die gemalten Verzierungen der spätgothischen Gewölbe hervor; hier schmückt den Eingang zierliches Bildwerk. Im Chore links tritt uns das Sacramentshäuschen entgegen, an dessen Seite ein Stützarm für die Osterkerze, senkrecht über der Stütze eine breit ausgelegte Krone von durchbrochener Arbeit, wohl bestimmt die Oberhälfte der Kerze vor dem Biegen zu wahren. Ueberall Grabsteine, auf dem Boden, an den Wänden; manchfaches Schlosserwerk an den Thüren fesselt den Kenner. Im untern Thurmgeschosse, dem alten Archivplatze, steht der grosse eichene Archivschrank mit sehr gutem Beschläge, aus gothischer Zeit, der Nachahmung werth. Der Obertheil hat eine horizontal angebrachte Thüre; der Untertheil besteht aus etwa sechs Gefächern, jedes mit einem senkrecht angebrachten Thürchen. Am Chore ist ein Capellchen angebaut, zu welchem eine Thüre führt, deren Schlagleiste (Schlagl) noch so gut erhalten ist, dass eine Copie der Mühe werth wäre. Die Verzierung an derselben nimmt $8^1/_2$ Fuss rheinisch ein.

In der katholischen Kirche moderner Bauart hängt ein Holzcrucifix, dessen Stamm den Baum des Lebens darstellt. Der Körper zeigt etwas zu realistische Auffassung.

Tüchlein an den Abtsstäben.

Das vielverbreitete Erbauungsbuch des Pfarrers Rippel, jetzt unter dem Namen „Schönheit der katholischen Kirche" bekannt, gibt über den Zweck des oben an den Stäben der Aebte oder Aebtissinnen hangende seidene Tüchlein (oder Binde) folgende Erklärung S. 526 der Mainzer Ausgabe 1777.

1) In Privatbesitz zu Bonn.

2) Bodmann, rheing. Alterthh. S. 111.

Solche Tüchlein tragen die Aebte, die nicht exempt sind, das ist, die durch besondere päpstliche Privilegien des päpstlichen Stuhles von der Gerichtsbarkeit ihrer Bischöfe nicht befreit sind, zum Zeichen ihrer schuldigen Unterwerfung unter die geistliche Gewalt der Bischöfe. Ebenso bedeutete auch vor Zeiten der Schleier, der einer neuen Braut bei der Trauung auf das Haupt gelegt ward, den Gehorsam und die Unterthänigkeit, die das Weib ihrem Manne schuldig ist. Darum spricht auch der Apostel 1. Cor. 11, 10: Das Weib ist erschaffen um des Mannes willen, darum soll es einen Schleier auf dem Haupte tragen. Hierbei kannst du auch anmerken, dass die Klosterfrauen desswegen Schleier oder Weihle (*vela*) über ihren Häuptern tragen, weil sie als geistliche Bräute Christum zu ihrem Bräutigam erwählet haben, folglich ihm Ehrerbietigkeit und Gehorsam schuldig sind. Sie wollen durch ihr bedecktes Haupt zu erkennen geben, dass sie Niemand anders auf der Welt angehören, sondern einzig und allein unter der Gewalt und Botmässigkeit ihres himmlischen Bräutigams stehen.

Literatur.

Der christliche Altar und sein Schmuck, archäologisch-liturgisch dargestellt von Dr. Andreas Schmid, Subregens des Georgianischen Clerical-Seminars in München. Mit 72 in den Text eingedruckten Illustrationen. 1871. Regensburg, New-York und Cincinnati. Fr. Pustet. 8. IX. u. 463 S.

Vorliegende Arbeit behandelt in der Einleitung Idee, Vorgeschichte, Namen und Bedeutung des Altars und stellt als Perioden in der Entwickelung desselben die Zeit bis Constantin auf, dann von 330 bis 1000, welche die Altäre mit Ueberbau (Ciboriumsaltäre) zur Ausbildung brachte; als weitere Periode wird die Zeit von 1000—1300 für die Altäre mit dem Retable, ferner von 1300—1550 für die Altäre mit Hochbau ohne Tabernakel (Bilderaltäre); weiter von 1550 bis 1825 (?) für die Altäre mit Hochbau und Tabernakel in unorganischer Verbindung (Tabernakelaltäre) bezeichnet. Als sechste Periode werden Altäre mit Aufsatz und Tabernakel in organischer Verbindung aufgeführt und Winke für den Altarbau damit verbunden. — Wie unzulänglich diese Eintheilung scheinen mag, so enthält das Buch doch ein sehr fleissig zusammengetragenes, reichhaltiges Material und übertrifft darin vorausgegangene Arbeiten. Vermisst wird aber bei der ausgesprochen liturgischen Richtung, dass die kirchlichen Formulare der Altarweihe, in welchen ja doch die ganze Mystik und Symbolik des Altarbaues niedergelegt ist, gar keine Berücksichtigung gefunden haben, während es überflüssig erscheinen muss, den heidnischen und jüdischen Altar in den ganz abgeschlossenen Stoff hinein zu ziehen. Es ist ferner sicherlich zu bedauern, dass in einem Buche, welches im Charakter eines Lehrbuches gehalten ist, über ganze Perioden der Kunst, wie die Spätgothik (S. 277), sogar geringschätzig abgeurtheilt wird. Wenn das wahr wäre, dass nur die Frühgothik das Lob verdient, so gebührte dasselbe zum kleinsten Theile dem deutschen Geiste, während gerade im 14. und mehr noch im 15. Jahrhundert die Gothik in alle Tiefen des Lebens eingedrungen und hierdurch eine wahrhaft eigenartige Entwickelung erst recht heimisch-deutsch geworden ist. In den praktischen Winken wäre in so schwierigen Fragen, wie beim Tabernakelbau u. s. w. grössere Zurückhaltung wünschenswerth gewesen. Die Zahl der Abbildungen muss bei dem geringen Preise des Buches anerkannt werden; ebenso sind die verschiedenen Register dem praktischen Gebrauche des Buches recht dienlich.

E. S.

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Leipzig. Der 100jährige Geburtstag Senefelder's, des Erfinders der Lithographie, ist, wie an andern Orten, so auch hier von Fachgenossen, Kunstverwandten und Kunstfreunden durch ein solennes Festmahl gefeiert worden. Grösseres Verdienst erwarben sich die Veranstalter der Leipziger Gedenkfeier noch durch die im grossen Saale der Buchhändlerbörse bewirkte Ausstellung lithographischer Druckerzeugnisse und insbesondere durch den sinnreichen Gedanken, ein übersichtliches Bild der allmählichen Entwickelung des Steindruckes von seiner Wiegenzeit bis zur glänzenden Höhe der Oelbild-Imitation zu entrollen. Fehlten in der Kette auch einzelne Zwischen- oder Nebenglieder, namentlich ausländische Leistungen, so hatte man doch im Ganzen den Eindruck des Wachsens und Werdens ohne Sprung und Bruch. Interessant war die Beobachtung, wie die neue Art der Vervielfältigung in den Windeln schon mit den Prätensionen des Herkules auftrat, ihre Mittel überschätzend gleich nach den höchsten Zielen langte, in die Domäne des Kupferstichs mit kecker Hand eingriff und Ersatz für Stich-, Schab- und Aetzkunst zu bieten suchte, bis sie, durch Erfahrung belehrt, den einzig richtigen Weg zum Kreideton und Chromodruck fand, zwei Gebiete, wo sie mit Recht die Alleinherrschaft beanspruchen darf. Denn, was auch die Chromotypographie (Clairobscur-Druck) in weiterer Entwickelung auf der Buch-

druckerpresse noch leisten mag, immer dürfte sie an beengende Voraussetzungen und Vorbedingungen geknüpft sein, die den Steindruck nicht in gleichem Maasse beschränken. Die Lehrzeit war allerdings keine kurze, und es ist manches Jahrzehnt verflossen, ehe Senefelder's und Strixner's erste schüchterne Versuche, das Colorit einzuführen und Lichter auszusparen, sich zu so glänzenden Erfolgen entwickelten, wie sie die Firmen H. C. Gerold in Berlin, Ed. Hölzel in Wien (mit einem trefflich durchgeführten Viehstück nach Fr. Voltz), ferner Prang & Co. in Boston mit ihren Oelfarbendrucken, endlich Gust. Seitz in Hamburg-Wandsbeck mit Aquarell-Imitationen (Karl Werner's Nilbilder) auf dieser Ausstellung aufzuweisen hatten. Auf den hohen Bahnen, welche neben Strixner (Boisserée'sches Galerie-Werk) in erfolgreicher Weise auch Piloty mit der Herausgabe der k. bayerischen Kunstsammlungen einschlug, konnte ihnen das grosse Ganze nicht folgen. Die neue Technik musste fürerst die breiteren und fruchtbareren Niederungen des täglichen Bedürfnisses, des Handels und Verkehrs aufsuchen, wo Schnelligkeit der Ausführung und Wohlfeilheit der Herstellung (Etiketten-, Formular-, Karten- und Notendruck etc.) ihr die materielle Existenz sicherten und von dieser aus die Möglichkeit gewährten, ihre Mittel zu vervollkommnen und ihre Kräfte zu steigern. Besser justirte Pressen, vorzüglichere Papier- und Farbenqualität hoben die chromolithographische Production seit den fünfziger Jahren zu Ergebnissen, an welche gewiss Senefelder's kühnste Erwartungen nicht hinanreichten. — Am meisten vermisste man auf der Ausstellung die Leistungen der Franzosen, die handfertig und anstellig, wie sie sind, sich der deutschen Erfindung schon in der Frühzeit bemeisterten, wo Künstler von Rang und Ansehen, wie z. B. Carle Vernet, sich gern mit dem Lithographiren von „Einfällen“ befassten. Für die Entwickelung des Farbendruckes, insbesondere des auf Wiedergabe des farbigen Ornaments gerichteten, waren ihre Fortschritte vielfach maassgebend, und Lemercier in Paris hatte bis vor nicht langer Zeit in diesem Betracht den ersten Rang inne. Für ächt pariserisch hätte indess Jeder die durch brillante Farbentöne, Eleganz der Zeichnung und Sauberkeit der Mache in's Auge fallenden Kleinigkeiten gehalten, wie sie in vielen tausend Exemplaren zur Verzierung von Papiermappen, Bonbonièren, Cartonagen aller Art verwandt zu werden pflegen, hätte nicht die Firma Meissner & Buch in Leipzig sich als Erzeugerin genannt. Diese coquetten Dämchen und sie nachäffenden Kinder mit ihren wie aus Wachs bossirten, rosig angehauchten Gesichtern sind wohl kaum für die Zwecke, denen sie dienen, durch mehr deutsch gedachte und empfundene Typen zu ersetzen. So müssen wir uns ihre Einwanderung schon mit dem Troste gefallen lassen, dass deutscher Gewerbfleiss wieder einmal unsere übelgelaunten Nachbarn auf ihrem eigensten Gebiete aus dem industriellen Sattel gehoben hat.

Nürnberg (15. Novbr.). In der Chronik des germanischen Museums vom vor. Monat hatten wir vorzugsweise auf die Beschlüsse des Verwaltungs-Ausschusses Rücksicht zu nehmen und mussten desshalb alle andern Mittheilungen kurz fassen. Heute können wir melden, dass die Herren Prof. Dr. Waitz und Director Frhr. v. Welser die auf sie gefallene Wahl angenommen haben und dem Verwaltungs-Ausschusse beigetreten sind. Die Mehrzahl der neugewählten Gelehrtenausschuss-Mitglieder hat gleichfalls schon die Annahme der Wahl zugesagt. Da jedoch noch einige Erklärungen ausstehen, so werden wir in der Januar-Nummer des folgenden Jahres alle Namen gemeinsam bekannt geben.

Während so die für das Wohl der Anstalt so wichtigen Personalfragen sich in befriedigender Weise erledigen, sind demselben auch in jüngster Zeit wieder erfreuliche Beweise des Wohlwollens von anderer Seite zugekommen. Schon im vorigen Monate theilten unsere Verzeichnisse reiche Geldgaben und Geschenke für die Sammlungen mit, auf die wir besonders hinzuweisen aus dem bereits angeführten Grunde unterlassen mussten; so die der Mitglieder unseres Verwaltungs- und Local-Ausschusses, Hofrath Dr. Dietz und Frhrn. v. Welser, zu welchen jüngst noch Prof. Stumpf in Innsbruck mit einer Gabe von 50 fl. gekommen. Heute haben wir in erster Linie dankbar Sr. Maj. des Königs Johann von Sachsen zu gedenken, allerhöchst welcher einen Beitrag von 500 fl. für unsere Bancasse spendete. Auch von Seite der Erlauchten Herren Grafen von Erbach-Erbach und von Castell-Castell sind zu demselben Zwecke je 50 fl. übersendet worden.

Zu dem Berichte über die Verhandlungen des Verwaltungs-Ausschusses haben wir noch nachzutragen, dass die Rechnung des Museums für 1870 mit 52,080 fl. $53^{3}/_{4}$ kr. Einnahme und 55,868 fl. $27^{1}/_{2}$ kr. Ausgabe, sonach mit einem durch die Einnahme von 1871 gedeckten Deficit von 3,787 fl. $33^{3}/_{4}$ kr. abgeschlossen wurde. Die Rechnung wird auszugsweise mit dem Jahresberichte veröffentlicht werden. Hier sei nur bemerkt, dass wie stets die wirkliche Summe der Einnahmen und Ausgaben nicht so hoch ist, da bedeutende durchlaufende Posten für momentane Vorschüsse und deren Rückzahlung auch hierin begriffen sind. Unter den wirklichen Ausgaben beträgt die für Vermehrung der Sammlungen 11,833 fl. $55^{3}/_{4}$ kr., die für Bauten 8,203 fl. $45^{1}/_{2}$ kr., für Einrichtungsgegenstände 966 fl. 2 kr. Der Referent, Dr. H. Beckh, sah sich bei dieser Gelegenheit zu der Erklärung veranlasst, dass die Actiengesellschaft für Unterstützung des Museums leider nicht den Anklang gefunden, den man sich seiner Zeit davon versprochen habe, und dass sie jetzt am Erlöschen sei; was um so mehr zu bedauern, als jeder, welcher derselben beigetreten, auf mindestens 10 Jahre seinen Beitrag gesichert hatte, während bei den übrigen Beitragenden viel Wechsel Statt finde, ja manche schon nach 1—2 Jahren ihren Rücktritt erklären. Ferner sei die Actiengesellschaft für Viele Veranlassung gewesen, nach Ablauf der 10 Jahre, für welche sie die Zinsen des Actiencapitals dem Museum gewidmet hatten, dieses selbst der Anstalt abzutreten. Bei dieser Gelegenheit gab der Herr Berichterstatter, selbst Mitglied der Actiengesellschaft, die Erklärung ab, dass er vorläufig, als eines der wenigen noch übrigen Mitglieder, bei der Actiengesellschaft ausharren werde, auf die Rückzahlung des Capitals von 100 fl. aber jedenfalls zu Gunsten des Museums verzichte.

Das Verzeichniss der Beiträge für die Uebertragung des Augustinerklosters zeigt, welche erfreuliche Theilnahme die Bevölkerung Nürnbergs diesem Werke widmet. Nachdem bereits in engerem Kreise die Sache angeregt war und Beiträge gezeichnet worden, hat auch die hohe kgl. Regierung von Mittelfranken die Erlaubniss zur Einleitung von Sammlungen ertheilt; wir hoffen daher in der Folge noch manchen Beitrag neben den heute verzeichneten melden zu können.

Unsere Waffen- wie unsere Costüm-Sammlung sind durch Se. Durchlaucht den regierenden Fürsten von Schwarzburg-Rudolstadt in höchst erfreulicher Weise bereichert worden, indem dieser Fürst die Gewogenheit hatte, eine interessante Kanone —

Rohr und Lafette — aus der ersten Hälfte des 16. Jahrh. zuzusagen, sowie die im Geschenke-Verzeichnisse aufgeführten Stücke uns zu überlassen.

München. Der Bildhauer Friedrich Kirchmayer starb hierselbt am 10. December v. J. Er war als Sohn des Bildhauers Josef Kirchmayer 1813 in München geboren, besuchte die Akademie, arbeitete längere Zeit bei Ludwig Schwanthaler und ging 1839 nach Petersburg, um dort unter der Leitung des Bildhauers Lemaire an den Statuen für das Giebelfeld der Isaakskirche zu arbeiten. Nach seiner Rückkehr von Petersburg im Jahre 1842 unternahm er seine Romfahrt, besuchte weiterhin auch Neapel und kehrte nach zweijähriger Abwesenheit wieder in seine Vaterstadt zurück. Es enstand nun eine Reihe von Statuen abwechselnd christlichen und mythologischen Inhalts, so unter anderen ein heimkehrender Odysseus (1856), eine Tänzerin (1856), ein paar Brunnen-Modelle, ein Knabe mit einem Fisch, ein Triton (für den Metallguss bestimmt), mehrere Apostelfiguren in Lebensgrösse, eine Madonna mit dem Kinde, ein Crucifix, in Stein ausgeführt u. v. A.

Wien. Hierselbst starb der Architekt Joseph Kranner, der in den Kreisen der Fachgenossen als ausführender Techniker beim Bau der Wiener Votivkirche, sowie als Dombaumeister am St. Veits-Dom zu Prag des besten Rufes genoss. Der Verstorbene war im Jahre 1801 zu Prag geboren und stand daselbst einer eigenen Bauhütte vor, bevor er nach Wien übersiedelte. Die Vollendung der Technik, die an der Votivkirche in besonders glänzender Weise sich zeigt und mit den besten Steinhauerarbeiten aller Zeiten sich messen kann, ist wesentlich sein Verdienst.

Innsbruck. Im Winter 1854 brannte die Kirche von Steinach im Wippthale südlich von Innsbruck ab. Die Gemeinde bewies den löblichsten Eifer, den Verlust zu ersetzen, ja sogar etwas Schöneres, als früher vorhanden war, herzustellen. Es ist nicht ohne Interesse, dass sie alle Männer für diesen Zweck unter geborenen Steinachern fand. Der Architekt von Stadl ergänzte den Bau und übersetzte ihn aus dem Zopf in das Romanische. Bei der Ausstattung des Inneren wirkten mehrere Kräfte zusammen, und man kann den Eindruck im Ganzen als einen harmonischen bezeichnen. Die Stationen, Reliefs in Holz, ziehen sich friesartig an den Seiten des Schiffes und Presbyteriums hin, sio wirken decorativ, ohne auf Kunstwerth Anspruch erheben zu dürfen. Die drei Altarblätter sind Meisterwerke des alten Knoller, der hier geboren, und der sie der Kirche als Geschenk widmete. Das grosse Altarblatt zeigt den Bischof Erasmus knieend vor der heiligen Jungfrau, im Hintergrunde Gott Vater auf Wolken, auf dem rechten Seitenaltar sehen wir den heiligen Sebastian, den mitleidige Frauen losbinden, auf dem linken die Enthauptung Johannes des Täufers. Sage man, was man wolle, Knoller war ein grosser Maler, er übertrifft an Energie und Leben den feinen geistreichen Mengs, als dessen Schüler man ihn bezeichnen kann, entschieden und verdiente gar wohl eingehendere Beachtung, um so mehr, da er mit seinen Werken in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts Oberitalien und Süddeutschland beherrschte. Es würde vielen unserer berühmten Künstler recht gut anschlagen, wenn sie in Oel und Fresco ein Bischen von seiner Pinselführung besässen. Den Bildercyklus an der Decke und Flachkuppel hat Mader, der sich durch die Ausschmückung der Kirche in Brunecken seinen Ruf gründete, heuer im Herbst vollendet. Dieser Cyklus bildet ein einheitliches Ganze aus dem Leben Christi. An dem Bogen vor der Orgel erblicken wir die Geburt Christi; Maria kniet vor dem Kinde, die heiligen drei Könige, alle Typen ihrer Raçe, huldigen auf der rechten Seite, links stehen Hirtenknaben, bei denen man Anklänge an Hess leicht wahrnimmt. In den darauf folgenden vier Gewölbkuppen erblicken wir vorn die Taufe, rechts die Predigt, links die Erweckung von Jairi Töchterlein, rückwärts die Kreuzigung. Der Gewölbbogen dahinter zeigt die Auferstehung. Den Bogen des Presbyteriums schmücken drei Medaillons: links die Uebergabe der Schlüssel an Petrus, in der Mitte die Himmelfahrt, rechts die Aussendung eines Apostelpaares. In den Zwickeln unter der Flachkuppel sind die vier Evangelisten angebracht, in der Flachkuppel die Ausgiessung des heiligen Geistes, wohl Mader's beste Arbeit. Maria sitzt mit den Aposteln in einem offenen Raume; aus goldenen Glorien schwebt im blauen Himmel der heilige Geist herab. Wer den geistigen Gegensatz der Zeiten mit einem Blick erfassen will, der lasse das Auge von Mader's Flachkuppel mit diesen Gestalten von Innerlichkeit auf das dramatisch bewegte Altarblatt Knoller's gleiten. Bei Mader tritt uns der romantische Neu-Katholicismus edel und liebenswürdig entgegen, und in Tirol wenigstens kann man sich von der localen Berechtigung kirchlicher Malerei überzeugen, die anderwärts dem Umschwung der Ideen, welchen Syllabus und Unfehlbarkeit vergebens zu hemmen suchen, zu erliegen beginnt. Wohl mögen sich der Künstler und die Steinacher, welche so manches Opfer brachten, des Werkes freuen. Die Compositionen sind einfach und wohlerwogen, mancher dürfte sie fast zu symmetrisch finden, die Gestalten edel und tüchtig gezeichnet; selbst bei Pharisäern und Söldnern ist zwar der Charakter gewahrt, aber nie die Linie der Schönheit überschritten; die Farben sind gut zu einander gestimmt, die Technik zeigt, dass Mader auch das Handwerk fleissig lernte. Die Kirche zu Brunecken, deren Cartons auch in weiteren Kreisen Beifall ärnteten und durch eine photographische Ausgabe Jedermann zugänglich sind, und die Kirche zu Steinach sind sehr schätzenswerthe Denkmale moderner christlicher Kunst in Tirol. — Mader hat neuerdings den Auftrag erhalten, das Giebelfeld des Museums in Innsbruck mit einem Fresco zu versehen; er wird da freilich nicht über die für solche Fälle schablonenmässige Allegorie: eine Rhätia, um welche sich die Künste und Wissenschaften in Gestalt von allerlei Frauenzimmern gruppiren, hinauskommen, da es kaum wünschenswerth erscheint, Gelehrte und Künstler als Vertreter ihrer Fächer vorzuführen.

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst

Herausgegeben und redigirt von

F. van Endert in Cöln.

Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, $1\frac{1}{2}$ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 3. Köln, 1. Februar 1872. XXII. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel $1\frac{1}{3}$ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. $17\frac{1}{2}$ Sgr.

Das Pfarrthor in Remagen.

Das kleine Rheinstädtchen Remagen, ungefähr in der Mitte zwischen Köln und Coblenz gelegen, ist für Alterthums-Freunde von grossem Interesse. Es gehört mit zu den ersten befestigten Lagern, die von den Römern am linken Rheinufer angelegt wurden, und es haben Erdarbeiten bei verschiedenen Bauten eine beträchtliche Anzahl alter Münzen, einen Votivaltar und mehrere Sarkophage und Inschriften zu Tage gefördert. Die Kirchhofsmauer verräth an verschiedenen Stellen noch die Structur des römischen Mauerwerks, und von den im 13. Jahrhundert erbauten Befestigungen ist noch der grössere Theil vorhanden.

Das Merkwürdigste aber, was Remagen aufzuweisen hat, ist ein altes Thor, dessen Pfeiler und Gewölbe aus Relieftafeln bestehen, die mancherlei symbolische Gestalten darstellen. Dieses Thor befindet sich jetzt an einer Stelle, die unmöglich die ursprüngliche gewesen sein kann, nämlich ausserhalb der Citadelle und ungefähr 10 Schritt vom Hauptthor derselben in einer seitlich darauf zulaufenden Mauer von noch nicht grossem Alter. Trotzdem finden sich nirgends Nachrichten, weder darüber, wann das Thor entstanden ist, noch wo es früher gestanden hat, oder welchem Zwecke es diente; eben so wenig weiss man, wann es an seinen jetzigen Standort gebracht wurde. Auch ist dasselbe jetzt nicht so zusammengesetzt, wie dies früher der Fall war. Dies beweisen fünf Platten, die neben dem eigentlichen Thore unregelmässig und zwecklos in die Mauer eingefügt sind, ferner ein Schlussstein, dessen Ausführung eine bedeutend spätere Entstehungszeit verräth, und zwei, ungefähr 3—4″ starke Fugen im Bogen, die mit Bruchsteinen ausgefüllt sind.

So bietet sich in diesem Bauwerke ein archäologisches Räthsel dar, an dem geradezu Alles zu entziffern ist: die ursprüngliche Form, der Sinn der Darstellung, die ursprüngliche Bestimmung und die Zeit der Entstehung.

Die jetzt zum Thorbogen verwendeten Platten sind offenbar früher in derselben Weise verbunden gewesen, und es können daher nur Zweifel über die Reihenfolge derselben entstehen. Es kommt also nur auf eine Verwendung der jetzt nicht benutzten Platten an. Eine genauere Untersuchung derselben lässt den Gedanken bei mir fast zur Gewissheit werden, dass links neben dem Hauptthore, das halbkreisförmig geschlossen ist, sich eine kleinere, flachgedeckte Thür befand, die einen Pfeiler mit dem Hauptthore theilte. Zu dieser Ueberzeugung brachten mich folgende Bemerkungen:

Von den beiden Thürpfeilern des Hauptthores hat der rechtsliegende nur nach der Seite der Thürleibung hin eine Ecksäule, während der linke Pfeiler nach beiden Seiten hin mit Ecksäulen versehen ist. Doch ist merkwürdiger Weise die auswärts liegende Ecksäule dieses Pfeilers mit der Oberkante der Abakusplatte um vier Zoll niedriger, wie die nach innen gekehrte. Ueber dieser Platte befindet sich ein 4″ breiter und hoher Ausschnitt, der durch die ganze Dicke der Platte durchgeht. Es entspricht dieser Ausschnitt an Form und Grösse genau einem anderen, der sich gleichfalls über einem Ecksäulchen an einer der nicht verwendeten Platten befindet. Beide Ausschnitte sind vollkommen

klar ausgemeisselt und keineswegs durch Abschlagen irgend eines Theiles undeutlich gemacht.[1]) Wird mit dieser Platte, in der sich der zweite Ausschnitt befindet, die den Adam darstellende Platte in Verbindung gebracht, der an der rechten Seite eine Ecksäule mit Basis hat, so entsteht hiedurch ein aus zwei Tafeln zusammengesetzter Pfeiler, der in Bildung und Höhe den beiden anderen Thürpfeilern entspricht. Es tragen beide Platten nur an der rechten Seite Ecksäulen, und es kann also nicht die Idee an ein weiteres, sich links daran anschliessendes Thor aufkommen. Als Thürsturz lässt sich eine dritte der nicht verwendeten Platten erkennen. Schon die darauf befindliche Reliefdarstellung, ein gekrönter, sceptertragender Mann in einem von Greifen gezogenen Wagen, lassen die Darstellung ihrer ursprünglichen Bestimmung nach schwebend erscheinen. Doch bedeutend mehr bekräftigt wird diese Ansicht durch einen feinen, etwa 4″ starken Rundstab, der sich am unteren Rande der Platte entlang zieht und an den sich in den Ecken, senkrecht auf den ersten Rundstab, die Ansätze zweier anderen, auf Gehrung mit diesem verbunden, anschliessen. Sonach lassen sich diese ersten drei Platten vollkommen zu einer Thür zusammensetzen, die sich neben dem Hauptthore in Zusammenhang mit diesem befand. Nur ein Stein fehlt dabei: die attische Basis, die sich unter den beiden anderen Pfeilern zeigt. Diese Basis habe ich bis jetzt noch nirgends auffinden können, doch da dieselbe nur einfach gezogene Glieder, aber keine bildlichen Darstellungen enthielt, so mag man sie beim Wiederaufbau des Thores, als des Aufhebens nicht werth, vernachlässigt haben.

Es bleibt jetzt noch übrig, den beiden letzten nicht verwendeten Platten ihren Platz anzuweisen. Hiervon passt die eine in Länge und Breite in die Lücke, welche sich neben dem Thürsturz und über dem linken Pfeiler der Nebenthüre befindet, so dass hier ein rechtwinkeliger Abschluss des Ganzen entsteht. Die letzte Darstellung, ein sehr hoch relief gearbeiteter Löwe ohne einschliessenden Rand, hat meiner Ansicht nach über der Mitte des Thürsturzes gestanden. Folgende Beobachtung lässt mich das annehmen: Der obere Rand des Thürsturzes ist vollkommen abgestossen, mit Ausnahme des mittleren Theiles, der sich zwischen den Sceptern des Gekrönten befindet. Während nun beide Seiten vollkommen abgebrochen sind, und zwar noch zur Zeit der ursprünglichen Aufstellung, denn die Bruchstelle ist eben so geschwärzt wie der Grund der Tafel, ist der mittlere Theil vollständig wohl erhalten. Es muss sich also hier ein schützender Gegenstand befunden haben, und diesen glaube ich in der Darstellung des Löwen zu erkennen; denn der Pfühl, auf dem der Löwe kauert, hat gerade die erforderliche Länge, um diesen Theil zu schützen, und der Löwe erhält dadurch die sich mehrfach wiederholende Stellung neben dem Haupteingang zu einem geheiligten Raume.

So glaube ich denn, in beifolgender Tafel die richtige Zusammenstellung des Thores gefunden zu haben. Dieselbe ist, wenn auch unsymmetrisch, so doch keineswegs alleinstehend, sondern findet sich häufig bei Kloster- und Kirchhofthoren.

Ueber die Deutung der Tafeln gibt Prof. Dr. Braun in seiner Monographie „Das Portal zu Remagen" (Bonn bei Adolph Marcus, 1859) so umfassende sinnreiche und einleuchtende Aufschlüsse, dass damit wohl das letzte und entscheidende Wort darüber gesprochen sein möchte. Nur die Erklärung der zweiten Tafel rechts vom Schlussstein ist in derselben übersehen. Diese Tafel stellt einen Vogel dar, der in einen Gegenstand beisst, der ihn von allen Seiten bandartig umgibt; die auf demselben sichtbaren gewundenen Linien lassen denselben als Seil erscheinen. Der Kopf des Vogels ist mit einem Federbusch gekrönt, und seine Füsse sind befiedert. Ich möchte in ihm den Wiedehopf, den Vogel der Eitelkeit, erkennen. Diese Erklärung scheint mir durch seine Lage zwischen dem Aspis, dem Sinnbilde der Verstocktheit, und der säugenden Sau, dem Bilde des Unglaubens, gegeben. Er stellt jene Menschen vor, die freilich durch die Vernunftgründe von der Wahrheit der christlichen Religion überzeugt, d. h. gefangen sind, deren Eitelkeit es ihnen aber verbietet, sich dieser Ueberzeugung zu fügen, und die desshalb gegen ihre wirkliche Ueberzeugung stets von Neuem versuchen, durch muthwillig angeregte Zweifel die Kette der Vernunftgründe zu durchbrechen. So steht denn die Zweifelsucht mitten zwischen Verstocktheit und Unglauben, von beiden kann sie ausgehen, zu beiden kann sie führen.

Anschliessend an die von Prof. Dr. Braun entwickelte Idee, befinden sich demnach im oberen Bogen die Unholde und Höllengeister, die durch alle erdenklichen Mittel es versuchen, den Menschen von der Erkenntniss des wahren Glaubens abzuhalten, zunächst die beiden

1) In der Zeichnung, die Prof. Dr. Braun seinem „Portal zu Remagen" beifügt, sind diese beiden Ausschnitte als abgeschlagene Ecken dargestellt. Eben so fehlt darin die deutlich erkennbare Ecksäule nebst Basis auf der rechten Seite der als Adam erklärten Figur, so wie der Rundstab mit Gehrung unter der Platte, die Abadon (Apollon) im Sonnenwagen sitzend darstellen soll; an letzterer Platte ist der obere über das Relief vorstehende Rand zu zwei Dritteln abgeschlagen. Stehen geblieben ist nur der mittlere Theil zwischen den beiden Sceptern.

Sirenen in ihren Beschäftigungen, die eine Menschen verlockend, die andere, sich ihrer Beute erfreuend; darauf von links nach rechts der Basilisk oder Leviathan: „der König der Stolzen", der Gigant: „der Himmelsstürmer und Gottesläugner", dann die Rebhühner: „Sinnbilder der Wollust", und der Fuchs: „der Repräsentant der List und der Lüge". Auf der rechten Seite dann der Adler, der den Fisch zerfleischt: die Herrscher, die dem Reiche Gottes Gewalt anthun und die schon vorerwähnten Darstellungen des Unglaubens, der Zweifelsucht und der Verstocktheit. Ueber der Nebenthür dann der Inbegriff und Beherrscher aller Höllengeister: Abadonna oder Apollon, dem nach der Apokalypse Macht über die Erde gegeben ist". Ueber diesem der Löwe, das Sinnbild der Höllenmacht: „der Teufel geht umher wie ein brüllender Löwe, suchend, wen er verschlinge", und endlich in der äussersten Ecke nach links der Herold, der, ins Horn stossend, allen Höllengeistern das Zeichen zum Angriff gibt, in der Gestalt des Nimrod, des wilden Jägers. So ist denn oben der ganze Höllenkreis, der den Felsen Petri zu überwältigen suchte, abgebildet, aber: „Die Pforten der Hölle sollen ihn nicht überwältigen", und wir finden desshalb an den drei Pfeilern Darstellungen des Kampfes und Sieges über die Hölle: in der Mitte Michael, der den Satan selbst bezwungen hat und ihm den Kopf zertritt, rechts davon Simson, der den Löwen, die Macht der Hölle, zerreisst, d. h. vernichtet; Adam, der den Baum der Erkenntniss zeigt und, indem er ihn als solchen zeigt, seine Gefahren vernichtet; endlich Noe, der in sicherem Nachen über die Fluten der Sünde, die alle anderen Menschen verschlungen, hinwegfährt. Ueber Simson und Michael sind noch zwei Drachen, deren vom Hauptthore abgewendete Rachen auszudrücken scheinen, dass sie als Besiegte fliehen und den Eingang den Gläubigen freigeben müssen.

Herr Prof. Dr. Braun scheint dem Portal den Platz als Haupt-Eingang einer Kirche anweisen zu wollen, doch halte ich dies bei der unsymmetrischen Form, die sich für das Thor ergibt, für kaum annehmbar. Dass es aber den Eingang zu einem geweihten Orte bildete, ist nach der gegebenen Erklärung unzweifelhaft. Nun deutet, wie schon angeführt, die Form auf den Eingang zu einem Kirchhofe hin, der ja in früheren Zeiten keineswegs nur als Begräbnissplatz benutzt wurde, sondern vor Allem den Zweck hatte, solche Gläubigen aufzunehmen, die durch Sündenschuld das Recht verwirkt hatten, in die Kirche selbst einzugehen, die aber in Folge ihrer Busse doch wieder in die Zahl der Aufzunehmenden eingereiht waren. (Es ist hier nur an die fünf Grade der *poenitentes* zu erinnern.) Diese Vorhöfe *(Paradisus* oder *Atrium)* waren nicht immer als überdeckter Raum mit der Kirche verbunden, sondern bestanden, besonders in der alten Zeit, nur in offenen Höfen, in deren Mitte sich der Brunnen *Cantharus* befand, an dem die vorgeschriebenen Reinigungen vorgenommen wurden. Erst in späterer Zeit wurde dieser Theil mit dem Gotteshause selbst überdacht, bis er endlich, als der Ritus verändert war, vollständig verschwand. Bei der Abteikirche in Laach und bei St. Gereon in Köln scheinen beide Arten von Vorhöfen noch erhalten zu sein.

Am Eingange zu diesem Vorhofe nun, glaube ich, sind derartige Bildwerke viel natürlicher angebracht, als am Eingange der Kirche selbst; denn hier eigentlich war die Gränze zwischen der *civitas dei* und der *hujus saeculi;* und der Büssende musste schon einen Sieg über die Verführungen des bösen Feindes davon getragen haben, ehe er sich überhaupt entschloss, in die Zahl der Büssenden einzutreten. Hatte er aber diesen ersten Sieg errungen, so war damit der grösste Schritt zu endlicher vollständiger Wiederaufnahme in den Schooss der Kirche geschehen. Er gehörte schon wieder zu den Bürgern des Gottesstaates, nicht mehr zu den Kindern dieser Welt. Hiernach scheint mir die Bestimmung des Thores erklärt.

Die schon mehr erwähnte Abhandlung verlegt die Entstehungszeit des Thores unter die Regierung, oder doch unter den Einfluss der Regierung, des römischen Kaisers Constans, also jedenfalls in das IV. Jahrhundert n. Chr. Wenn auch die Kleidung und Haarbehandlung diese Zeitbestimmung rechtfertigen, so weist doch die architektonische Ausschmückung auf eine weit spätere Entstehungszeit. Auch ist die Ausführung der Kleidung und der Haare so primitiv und unklar, dass man kaum auf ein bestimmtes Costume schliessen kann. Das Einzige, was sich jedenfalls nicht abstreiten lässt, ist die gleichmässig bei Männern und Weibern vorkommende runde Platte mitten über der Stirn. Eine Flechte lässt sich an derselben Stelle bei Adam nachweisen. Der Basilisk hat gekräuseltes Haar, aber keine Spur von Diadem, und im Uebrigen ist die Haarbehandlung einfach in parallelen Linien, die aber schwerlich Flechten vorstellen sollen.

Die aus der Behandlung der architektonischen Theile entnommenen Gründe scheinen mir weit dringender. Es sind folgende: der Gebrauch, die Pfeiler durch Ecksäulchen zu beleben, kommt, wenn überhaupt nicht, doch jedenfalls nur sehr selten in den altchristlichen Baustilen vor, so dass diese Form schon das Mittelalter als die Zeit der Entstehung vermuthen lässt. Bedeutend befestigt wird diese Vermuthung durch die Capitäl-

bildung dieser Ecksäulchen, die von antiker Tradition auch nicht die leiseste Spur mehr verrathen. Das einzige Blattcapitäl, am rechts liegenden Pfeiler, aus zwei Thieren bestehend, die an einem nicht mehr erkennbaren Gegenstande nagen und auf einem Blätterkranze ruhen, zeigt die einfachste Form eines kelchförmigen Blattcapitäls, wie es beispielsweise an der Zwerggalerie am Chore der Kirche zu Sinzig mehrfach vorkommt. Die anderen sind Thiercapitäle, die an die Darstellungen in der schwarzrheindorfer Kirche erinnern. Eines derselben, einen Vogel (der Kopf ist abgebrochen) darstellend, hat die Form eines einfachen Kelchcapitäls, und nur das rechte Capitäl des Mittelpfeilers mit seinen zwei Köpfen könnte allenfalls auf eine ägyptische Tradition zurückgeführt werden, wenngleich auch diese Bildung im Mittelalter keineswegs etwas Seltenes ist.

Was aber mehr als alles vorbin Gesagte das Bauwerk mit unumstösslicher Gewissheit ins Mittelalter, und zwar in den Beginn des XII. Jahrhunderts setzt, ist die Bemerkung, dass sich an den Ecksäulchen des Mittelpfeilers deutlich erkennbare, wenn auch ganz primitiv gestaltete Eckknollen [1]) befinden; am rechten Pfeiler befindet sich eine solche nicht, doch vermuthe ich sie an dem linksliegenden Pfeiler, dessen Basis einstweilen durch den sie umgebenden Mörtel sehr undeutlich gemacht ist. Diese Eckknollen, eine einzig und allein mittelalterliche Form, lassen über die Zeit der Entstehung keinerlei Zweifel mehr aufkommen.

Dass dieses Verschieben der Entstehungszeit auf die symbolische Erklärung der Reliefs einen wesentlichen Einfluss nicht ausübt, ist einleuchtend, denn im Beginn des XII. Jahrhunderts bestanden noch keine Bauhütten, und so lange Kunst und Kunsthandwerk in den Händen der Mönche war, wurde den symbolischen, aus den mystischen Studien entstandenen Darstellungen ein sehr weiter Spielraum gegönnt. Riesen und Drachen bilden die Gegner der Ritter, Teufel und Teufelsspuk streiten mit den Mönchen. Exorcismus, Teufelsgeissel, Bannsprüche und Beschwörungsformeln bilden das tägliche Hausgeräthe der Geistlichkeit, und dass den Mönchen auch das Studium der alten griechischen und römischen Classiker nicht fremd war, beweisen die vielen vorzüglichen Abschriften und Commentare derselben, die uns in den Klöstern erhalten blieben.

Zum Schlusse noch eine Hypothese über den ursprünglichen Standort. Es befindet sich auf der Citadelle die Pfarrkirche von Remagen, die zu verschiedenen Zeiten bedeutende Umformungen erlitten hat. Als ältester Theil charakterisirt sich das Langhaus, ein Mittelschiff mit zwei Seitenschiffen, an dessen Vierungspfeilern sich Capitäle mit sich mehrfach wiederholenden Gruppen von drei menschlichen Figuren [1]) befinden, die in der Art der Ausführung an die Reliefs des Thores erinnern. An dieses ist hinten ein Chor angebaut, der Aehnlichkeit mit den Formen der 1208 gebauten Kirche in Sinzig zeigt. An der Westfront befindet sich ein Thurm, der im dreissigjährigen Kriege abbrannte, und später mit Benutzung des alten Materials, besonders der Gesimsglieder, wieder aufgebaut wurde; diese Gesimsglieder lassen auf eine mit dem Chor gleichzeitige Entstehung schliessen. In noch späterer Zeit wurde das nördliche Seitenschiff erweitert, und auf der nördlichen Seite ein querschiffartiger Anbau von der Höhe des Mittelschiffes angefügt. Es scheint mir nun nicht unmöglich, dass zu diesem ältesten Baue, einer flachgedeckten Basilika, jenes Thor gehörte, indem es den Zugang zu einem an der westlichen Front gelegenen Raume bot. Später musste dann das Thor dem Thurme weichen, und wurde dann, gleich oder später, an seinem jetzigen Standorte eingemauert.

Möglich wäre diese Hypothese schon, doch ihre Richtigkeit darzuthun, möchte wohl schwer halten.

F. v. F.

Ueber Glasmalerei.

Nach der Weise unserer Vorfahren die Gotteshäuser wiederum würdig herzustellen und auszuschmücken, hiefür geben sich die regsten Bemühungen bei Hohen und Niedern, unter Clerus und Volk allenthalben kund. Unter den verschiedenen Kunstzweigen, die sich zu diesem hehren Werke vereinigen müssen, nimmt die mit der Baukunst so innig verschwisterte Glasmalerei eine der ersten Stellen ein. Allein bei der neu erwachten Pflege dieses beinahe in Vergessenheit gekommenen Kunstzweiges hat sich gleich eine Auffassung desselben breit gemacht, die ihn nur theilweise und mit harter Mühe zu der Blüthe kommen liess, deren er sich an einem und anderem Orte, wo er betrieben wird, erfreut. Der Fortbestand der falschen Richtung in den meisten Hauptstätten des Betriebes der Glasmalerei hat beinahe ausnahmslos seinen Grund darin, dass die sich dabei betheiligenden Männer den geschichtlichen Entwicklungsgang nicht näher kennen, und in Folge dessen bestätigt sich nur neuerdings und laut die Wahrheit des Spruches:

Wer nicht erkennt „den Geist des Alten“,
Kann auch das Neue nicht gestalten. —

1) Siehe die Zeichnung.

1) Bei aa in der Zeichnung befinden sich die Capitäle mit menschlichen Figuren.

Darum möchten wir im Folgenden einen kleinen Beitrag zur Erkenntniss des Geistes des Alten versuchen und den Entwicklungsgang der Glasmalerei auf eine, so viel möglich, praktische Weise vor Augen führen.

Reichere Fenster sollen entweder figürliche Darstellungen oder nur vegetabilisches Ornament enthalten oder beides mit einander verbinden. Einzelne Theile könnten auch durch eine Mosaik geometrischer Figuren gefüllt sein und in den einfachsten Fällen diese allein das Muster bilden. Das Blattwerk sei in der Regel streng stilisirt, obgleich wir eine etwas mehr naturalistische Auffassung nicht ausschliessen wollen. Gut nehmen sich jene in der Mitte gekitteten Blätter aus, die sonach im Profil erscheinen und in drei oder mehrere einfache oder wieder gespaltene, gerundete Lappen sich theilen. Man lasse sie aber nicht immer aus Stielen hervorwachsen, sondern die Endigung und meist zugleich den Umschlag breiter Ranken bilden. Das Blatt zeige in diesem Falle die äussere Seite, wenn sich die Ranke von der inneren bietet, was für die Farbengebung ein sehr günstiges Motiv liefert. Die Ranken selbst kann man mit Längsstrichen, mit Perlstreifen und sonstigen Mustern behandeln oder seitlich mit Blattlappen besetzen und, wo die Eintheilung es verlangt, concentrische, an die Form der Blumenkrone anknüpfende oder rosenähnliche, sogenannte Rosetten anordnen.

Das Fenstergemälde bestehe aus zwei Haupttheilen, dem Friese und der an der Grösse weit überwiegenden inneren Fläche. Für die innere Fläche bilde entweder ein Schema geometrischer Streifen ein Netz und durchwachse dasselbe mit den von einzelnen Knotenpuncten ausgehenden Ranken und Blättern, oder die Ranken allein bewirken die Eintheilung, können aber in diesem Falle auch in geraden oder Kreislinien sich bewegen.

Die farbige Ausführung geschehe in der Weise, dass die Ornamente in ihren Umrissen und inneren Contouren auf farbigen oder weissen Scheiben mit brauner oder schwarzer Farbe aufgemalt und entweder gar nicht oder gleichfalls mit diesem sogenannten Schwarzloth modellirt werden. Wo demnach verschiedene Localfarben abwechseln sollen, werden auch verschiedene, durch die Bleieinfassung getrennte Scheiben nöthig.

Von Farben sollen verwendet werden Roth, Blau und Gelb in erster, Grün und Violett in zweiter Linie; hierzu trete das weisse oder vielmehr farblose Glas. Dieses letztere habe, und zwar aus Rücksicht zur Gesammtharmonie, einen grünen oder bräunlichen Anflug. Dieser bräunliche Ton ist aber nicht mit der braunen Färbung zu verwechseln, welche das weisse Glas oft in Folge chemischer Veränderung nachdunkelnd annimmt. Bunte Farben lasse man meistens in reinen, tiefen, satten Tönen auftreten; das weisse Glas mattire man aber durchwegs, weil es dadurch körperlich wird und in der Wirkung das sogenannte Herausfallen der weissen Scheiben den farbigen gegenüber vermieden wird.

Die Stärke der allgemein kräftig angebrachten Contouren soll wechseln, weil darauf die Entfernung der Malerei vom Beschauer von Einfluss ist, wie diese auch die einfachere oder mehr ausgeführte Detaillirung überhaupt bedingt. Wohl zu beachten ist die Art, in welcher die Bleistränge die einzelnen Scheiben umziehen sollen, nämlich sie sollen die Contour nicht kleinlich umschliessen, sondern dieselben in grösseren Zügen umschreiben und der Scheibe damit gleichsam nur die Bossenform der auf ihr gemalten Blätter u. dergl. geben. Die Differenzflächen zwischen den gezeichneten Contouren und den Bleisträngen werden dann einfach schwarz ausgefüllt und es liegt in der hiedurch entstehenden Kraft der Umrisse ein Hauptfactor für die Deutlichkeit und den guten Effect. Wo aber der tiefen Einschnitte z. B. eines Blattes wegen das ausfüllende Schwarz eine übertriebene Geltung erlangen könnte, da werde dasselbe durch kleine leuchtende Pünctchen gelichtet. Die besprochene Bleiführung bringt vorzugsweise auch noch eine sachgemässe Vereinfachung in die Arbeit des Glasers.

Die Modellirung bezweckt nicht die Angabe von Licht und Schatten, wo sie auf das Ornament Anwendung findet; es sind nur z. B. die Rippen der Blätter oder Ranken beiderseits durch in schwächeren Tönen gehaltene, mit ihnen auslaufende Streifen vertieft.

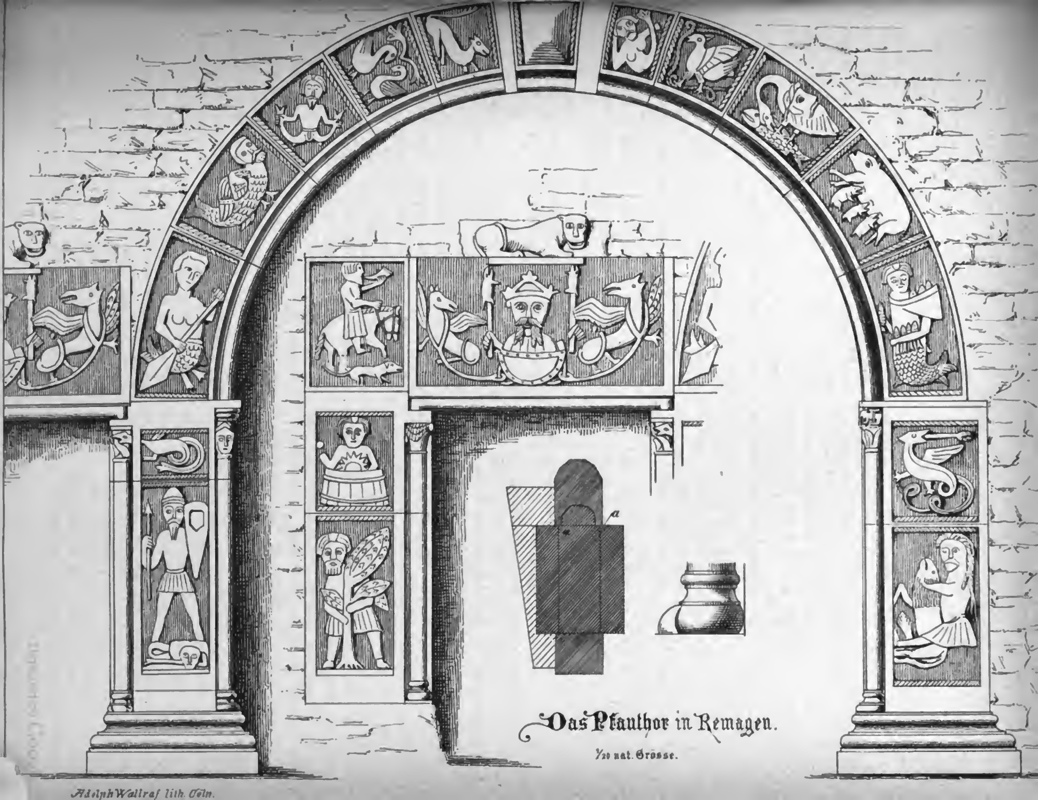
In der Farbenwechslung hat sich ein oberstes Gesetz geltend zu machen, dass nämlich das Ornament hell von dem dunklen Grunde sich abhebt. Für einschlägige einfache Ausführung von Fenstern könnten grosse, freie Rankenzüge die Fläche in innere und äussere Felder zerlegen, welche dann mit abzweigenden Ranken, Blättern, Knospen und Früchten gefüllt werden. In den inneren Feldern wähle man einen tiefblauen Grund, in den äusseren einen rubinrothen; Ranken und Blätter seien weiss, die ersteren hier und da von gelben Schnallen (die Stränge zusammenfassenden Ringen) unterbrochen; überhaupt werde das ganze System vom weissen Ornament auf wechselnd blauem und rothem Grunde nur mit wenigen Fleckchen von Gelb und Grün aufgeputzt, jenes noch in mehr für den Mittelpunct concentrischen Blattparticen, dieses in regelmässig vertheilten, nach Art von Trauben behandelten Früchten erscheinend. Etwas reicher gestalte sich diese Art, wo nur für die Ranken das Weiss, für die Blätter das Gelb gewählt werde.

Wie oben bemerkt, sollen sich dann die Blätter gegen die Ranken umschlagen, so dass bei dem gesammten Ornament eine weisse und eine gelbe Seite vorausgesetzt wird, von denen bald diese, bald jene sich nach aussen kehrt. Auch kann man, immer aber mit Beibehaltung der freien Bewegung des Ornaments und der rothen und blauen Gründe, den gesammten restirenden Farbenvorrath auf die Blätter und Blumen ausdehnen. Die Blätter wären meist in Gruppen zu ordnen, die von gemeinsamen Knoten ausstrahlen, und wechseln in Weiss, Gelb, Grün und Violett; auf rothem Grunde könnte auch Blau, auf blauem Grunde Roth hinzutreten. Stets werden aber Hauptabtheilungen durch helle Streifen gebildet, nämlich durch gelb oder weiss gelassene Ranken oder vermittels durchflochtener geometrischer Bänder.

Aehnlich wie für die Färbung des Grundes das Roth mit Blau abwechsle, werden auch symmetrisch gestellte und einander entsprechende Theile des Ornaments in abwechselnden Farben behandelt, wobei z. B. ein Blatt, das zuerst grün gefärbt auftritt, bei der nächsten Wiederholung in Violett erscheine, dann werde es wieder grün u. s. w. Die sogenannte Farbenverschiebung erstrecke sich sowohl auf der Höhe nach getrennten Wiederholungen im gewöhnlichen Sinne, als auch auf die symmetrischen Hälften derselben Ornamentsgruppen, was zur Belebung des Farbenreizes wesentlich beiträgt.

Ornamentsfenster kann man aber auch durch ein streng geometrisches Schema gliedern, z. B. lege man ein Netz grosser Rauten über das ganze Fenster an, indem schwarz gemusterte Streifen eingelegt werden, innerhalb deren das Roth, ausserhalb das Blau als Grund sich zeigt. In jeder ganzen Raute bringe man vier, in jeder halben zwei weisse Scheiben an, die nach Art eines Vierpasses in die Grundform eingesetzt werden und deren jede wiederum mit einem weissen Blatte auf schwarzem Grunde zu bemalen wäre. Im Mittelpunct jedes Vierpasses sollen grüne und rothe Rosetten angebracht werden. Man könnte das geometrische Schema noch strenger den Formen des architektonischen Maasswerks entsprechend ausbilden; z. B. man bilde das Muster durch grosse, der Höhe nach auf einander folgende Kreise mit einem eingesetzten Vierpasse und bunter Mittelrose, indess jeder Lappen des Passes ein weisses Blatt erhält. Die trennenden Stränge, besonders die maasswerkartigen, färbe man gelb. Füllt man mit Unterdrückung des farbigen Grundes die ganze Fläche mit weissem Laubwerk, so dass sich dies nur noch durch bunte Bänder nach einzelnen Conpartimenten sondert, dann geht das Ganze in das der Grisaillen über. Die die Fensterflächen einfassenden Friese sollen gegen den Stein hin mit einem Streifen weissen Glases abschliessen, um so die Malerei von der umgebenden Architektur lebhaft abzuheben. Die Friese kann man verschieden herstellen, z. B. aus engeren Wiederholungen von Blattformen, in frei geschnittenen Scheiben eingeschlossen oder einer geometrischen Gruppirung sich einfügend, von Bändern durchzogen, oder sie bilden sich nur durch etwa rosettenbesetzte Bänder. Sehr gut steht auch der sogenannte Perlfries, d. i. eine Folge von kreisförmigen Augen in den Farben des betreffenden Glases auf dem durch das Schwarzloth geschaffenen schwarzen Grunde, einfach für sich stehend, in kleineren Augen abwechselnd, von hellen Linien eingefasst u. dergl. Eben so kann man ferner Dreiecke, Quadrate, Rauten u. s. w. zusammensetzen oder Streifen mit schwarzen Linien und Pünctchen auf hellem Grunde des Glases machen.

Figurenfenster. Wir denken uns hier zuerst mit Blattwerk verzierte Glasmalereien, wo die Fläche derselben einzelne oder der Höhe nach wiederholte Medaillons zeigt, welche die figürlichen Darstellungen in sich einschliessen. Die Medaillons können kreisförmig, übereckquadratisch, nach einem Passe gebildet oder sonst aus geraden Linien oder Kreisstücken zusammengesetzt sein; ihre nächste Umgebung bilde mehr oder weniger reich ausgebildete, bänderartige Einfassung oder auch wirkliche Laubwerkfriese. Die Eintheilung der Medaillons nehme auf die eiserne Armatur der Fenster Rücksicht, indem entweder jede der durch die Querstangen geschiedenen Tafeln ein Medaillon fasst oder diese von reicher angelegtem Eisenwerk umzogen werden. Ueberhaupt schliesse sich jedem complicirteren Schema der Armatur stets auch die Eintheilung der Malerei an. Die Figuren in dieser Gattung der Medaillonsbilder wären in der Regel tableauartig in Gruppen zu behandeln und hätten sich desshalb und wegen der neben den Friesen und der Einfassung verbleibenden beschränkten Fläche der Medaillons in geringem Maasse zu bewegen. Nimmt man von den Farben die der Natur, so werde auch für die kleinsten Figuren eine Zusammensetzung aus verschiedenen Glasstücken gewählt, indem das z. B. rothe Kleid aus rothem, der grüne Mantel aus grünem Glase genommen wird. Die Fleischfarbe kann man entweder durch einen lichten Ton gelben Glases herstellen oder man nimmt einfach weisses Glas; das Haar gebe man bei kleinen Dimensionen nur durch schwarze Zeichnung auf den fleischfarbenen oder weissen Scheiben des Kopfes an, bei grösseren Massen sollen eigene Scheiben gelben oder bräunlichen Glases verwendet werden. Contouren und Modellirung werden wie bei den Ornamenten nur durch das Schwarzloth hervorgebracht und wie bei jenen



Das Pfaulthor in Remagen.

1/20 nat. Grösse.

Adolph Wallraf lith. Cöln.

werde auch hier die Nachahmung der Natur in etwaiger Wiedergabe der complicirten Lichteffecte und besonders der Schlagschatten durchaus vermieden. Das ganze Bild sei nur eine colorirte Umrisszeichnung; höchstens werden die durch kräftige Striche dargestellten Falten des Gewandes da, wo sie zur Geltung gelangen sollen, durch begleitende, strichweise aufgetragene Halbtöne von Schwarzbraun verstärkt. Bei keinem Bilde soll man sagen können, dass von dieser oder jener Seite Licht käme, sondern es werden, wo man überhaupt ausser der Zeichnung in Strichen noch modellirt hat, nur die tiefer liegenden Partieen von den höher liegenden abgehoben, so dass z. B. eine zwischen zwei parallel laufenden scharfen Falten sich ergebende Tiefe der Deutlichkeit halber durch Schraffirung als solche bezeichnet werde. Neben den Medaillonsbildern kann man auch grosse stehende Figuren anbringen, und zwar so, dass eine solche Standfigur je ein von der sie umschliessenden Architekturform gebildetes Feld einnehme, und es zeigt eine besondere Feinheit des Gefühls, wenn die Einheit zwischen der Malerei und den einschliessenden Architekturformen in der Behandlung dieser Bilder gewahrt bleibt. Die Haltung der Figuren sei eine streng statuarische, und bezüglich der Färbung falle die Figur nie aus der Umgebung heraus, sondern es werden im Gegentheile die Farben so vertheilt, dass Figur und Grund in bester Harmonie als gleichberechtigte Theile des Teppichmusters sich geltend machen, was für das Ganze dann den besonderen Charakter abgibt. Diese Einzelfiguren sollen frei auf beliebig verschieden gehaltenem Grunde unter eigens flach gebauten Baldachinen stehend erscheinen. Nur seltener nehme aber das einzelne Bild einen grösseren Grad von Selbstständigkeit an; besser wäre es, wenn es mit anderen oder mit dem Ganzen zu einem Bilderkreise verbunden würde. Der Zusammenhang kann im letzteren Falle auch nur ein historischer sein oder es werden den in historischer Folge an einander gereihten Vorgängen die entsprechenden sogenannten Prototypen gegenüber gestellt. Einen solchen interessanten Gegenstand bietet unter Anderem die Geschichte des Heilandes und seiner gebenedeiten Mutter. Die Folge der Bilder gehe dann von unten nach oben und der erstere Cyklus schliesse im obersten Felde des Fensters oder im Maasswerk in der Regel mit der Darstellung des Weltrichters, wie er auf dem Regenbogen sitzt und die Erde unter den Füssen hat; als Schlussvorstellung im Leben Mariens wähle der Künstler den Act der Krönung durch den göttlichen Sohn. Als Proben jener Prototypen, die mit den heiligen Scenen im Zusammenhange dargestellt werden sollen, wären als beispielsweise auf den Tod des Erlösers sich beziehend: die Ermordung Abels, die Opferung des jungen Isaak, die von Moses erhöhte Schlange. Der Auferstehung entsprächen: die Darstellung Daniels in der Löwengrube, die drei Jünglinge im Feuerofen, Jonas im Wallfische, des Jairus Tochter u. a.

Im unteren Theile des Fensters können in kleinen Figuren die Stifter in betender Stellung, auch deren Wappen erscheinen, nebst Spruchbändern, die mit Inschriften auf die Widmung und Stiftung des Fensters u. dergl. sich beziehen. Die Wappen schmücken gewöhnlich den architektonischen Untersatz der Standfiguren.

Die Gründe hätten einfachsten Falles einfarbig zu bleiben, so dass dann die grosse Figur auf einfach rothem oder blauem Grunde, selbst ohne Untersatz und Baldachin, ja, ohne umgebenden Fries erscheinen kann. In reicheren Ausführungen werde in der oben beschriebenen Art der Grund mit Ornament gefüllt; auch könnte man wegen der geringen Grösse der neben der Figur verbleibenden Fläche denselben nur mit einer farbigen Mosaik aus geometrisch geschnittenen kleinen Scheiben versehen. Interessant machen sich auch die einfachen Wiederholungen rautenförmiger Scheiben, von denen jede mit einem Blättchen bemalt und durch Streifen oder nur durch bunte Pünctchen zu trennen wäre. Zur prachtvollsten Wirkung gelangen die Gründe durch die Auflösung in grosse Medaillons, denen die Standfigur aufliegt, ausschliesslich rechts und links einen Theil derselben sichtbar lassend.

Wir gelangen nun zu einem Gegenstand von grosser Wichtigkeit, weil heute gerade darin grobe Fehler begangen werden, nämlich zur gemalten Architektur der Fenster. Diese gemalte Architektur soll etwas ganz Anderes sein, als eine sclavische Nachahmung des Stein- oder Holzbaues, sondern sie stelle sich ganz leicht und phantastisch dar; die einzelnen Theile seien in Form, Zusammenstellung und Verhältniss nie so behandelt, als ob architektonisch-constructive Rücksichten und Nothwendigkeiten das Maassgebende wären, sondern nach malerischen Principien ausgebildet. Dem Charakter einer Flächenmalerei angemessen erscheine eine blosse Umrisszeichnung oder, wenn eine leichte Schattirung versucht wird, so sei sie leicht und werde in völlig conventioneller Art nur da angebracht, wo es die nothwendige Verdeutlichung des Gegenstandes erfordert. Das Gleiche gilt von der Perspective, denn noch weniger als eine bestimmte Lichtrichtung ist für die Zeichnung ein bestimmter Horizont, ein bestimmter Augenpunct anzunehmen. Die Perspective trete ein, wo es aus Gründen

der Deutlichkeit wünschenswerth erscheint, einen Theil nicht bloss in der Vorderansicht, sondern auch in der Seitenansicht, der Unter- oder Aufsicht zu zeigen. Die Färbung für diese Architekturen ergibt sich, indem man von naturalistischen Rücksichten völlig abzusehen hat, nur aus den Erwägungen, die für die Farbengebung des ganzen Fensters überhaupt bestimmend sind, aus Gründen harmonischer Vertheilung und Abwägung. Im Allgemeinen sollen die Baldachine und sonstige Architekturen hell vom Grunde sich abheben; für die symmetrisch stehenden Baldachine können sich die Farben wohl verschieben. Am einfachsten baut man so einen Baldachin aus einem Bogen, gewöhnlich auf Säulchen ruhend, die beiderseits der Figur als Einfassung dienen können. Als weitere Ausbildung lasse man einen überspannten Giebel, einen sogenannten Wimberg, hinzutreten. oder man überbaue die Figur mit einer leichten, burgartigen Gruppirung von Thürmchen, Häuschen und Erkern, die als die Darstellung des himmlischen Jerusalems aufzufassen wären. Ferner die noch reicheren Baldachine, stockwerkweise in freier Behandlung die Elemente der entsprechenden architektonischen Entwicklungen, als Strebepfeiler, Giebel, Fialen, Bogen und Strebebogen, zusammensetzend, zeichnen sich meist durch bedeutende Höhe aus.

Ob die von uns im Vorliegenden geschilderte Behandlungsweise der Glasmalerei eine im Principe richtige und daher für die heutige Pflege dieses Kunstzweiges berechtigte wäre, ist eine Frage, welche häufiger mit unbewiesenen Behauptungen kurz abgethan als studirt und mit Gründen erörtert zu werden pflegt. Wenn es aber mit Recht zu bezweifeln steht, dass eine Malweise, wie für eine bestimmte Gattung z. B. die Staffeleimalerei der Oelbilder, ausgebildet werden soll, weil solche eine grössere Zahl technischer Mittel zur Verfügung stellt, so ist es unserer Meinung nach gerade in dem vorliegenden Falle der Glasmalerei von Wichtigkeit, sich Rechenschaft darüber zu geben, ob etwa jene Mittel die dem Genre entsprechenden sind. Man bedenke aber, dass ein Glasgemälde gegenüber jeder anderen Malerei nicht vom reflectirten, sondern vom durchfallenden Lichte beleuchtet werde; dasselbe ferner einen Theil der Wand bilde, der durch das Oeffnen des Fensters herausgeschnitten, durch die Glasfläche für Auge und Gefühl wieder hergestellt werden soll. Glasgemälde, in neuerdings so häufig beliebter Weise mit allen Mitteln der Oelmalerei in General- und Localtönen, allen Lichteffecten und bestimmter Perspective, selbst mit landschaftlichem Hintergrunde u. s. w. ausgestattet, werden dem Auge, das nach dem Fenster sieht, stets in unbestimmter Stelle im Raume zu schweben scheinen und nie in ein Zusammenwirken mit der umgebenden Architektur zu bringen sein. Die Glasmalereien sollen daher stets flach ausgeführt werden und besonders in der Farbengebung alle Theile in Gleichberechtigung und Harmonie setzen, um so den Charakter der Wand und der Flächen an sich zu tragen, so wie uns Teppiche zu reproduciren, womit die Fenster verhängt erscheinen sollten. Sogar jedes einzelne Detail soll in der ganzen Behandlungsweise dazu beitragen, die Glasmalerei zur Flächenmalerei zu machen.

Indem so die behandelte Glasmalerei ihr Programm: die Schliessung der Fensteröffnung durch eine Fläche, die sich auch in der Behandlung als Fläche repräsentirt, in einem höheren Grade erfüllt als die moderne, der Oelmalerei sich anschliessende Manier, so kann es nicht befremden, dass thatsächlich die Schöpfungen der ersteren jedem nicht einseitig gebildeten Beschauer die vollständigste Befriedigung gewähren.

Tirol. A.

Das Institut für kirchliche Glasmalerei.

Von F. X. Zettler in München.

Wie in früherer Zeit fast ausschliesslich, dient das Gebiet der Glasmalerei auch jetzt, nach dem Wiederaufleben dieser Kunst, vorzugsweise der Ausschmückung unserer Kirchen und wird als deren vornehmster Schmuck wohl für alle Zeiten gelten. Wenn den Romanen in der Decoration der Wände durch kostbare Marmor-Verkleidung und prachtschimmernde Mosaiken, den Abkömmlingen des Orients in Spanien durch Auflösung der Flachrände in schillerndes Netzwerk und der Ueberdeckung der Räume in luftgetragene Zellen-Gewölbe, so gehört den Völkern germanischer Abkunft der Preis in der wundervollen Belebung und stets sich ändernden Lichtbemalung des Innern unserer Kathedralen durch den Schmuck der gemalten Fenster und deren Licht-Reflexe in den steinernen Hallen. Mit dem Wiedererstehen der Gothik erstand auch diese so von Haus aus monumentale Kunst der Glasmalerei, wie der Blüthenteppich der Wiesen im Gefolge des Frühlings.

Keine Kunst ist aber so abhängig, wie die der Glasmalerei, und es gehört nicht bloss eine Liebe und technische Fertigkeit, sondern eminentes Studium der alten Vorbilder und eingehende, sorgsame Rücksicht auf die denselben zu Grunde liegenden Gesetze dazu, hierin Erspriessliches zu leisten. Die strenge und gewissenhafte Beobachtung dieser Regeln ist es, was mich ver-

anlasste, die Zettler'sche Anstalt einer besonderen Aufmerksamkeit des Publicums zu empfehlen. Seit dem dreijährigen Bestehen dieser Anstalt sind mehr als 200 grössere Aufträge dort erledigt worden und hat selbe die ungetheilte, allgemeine Anerkennung gefunden, die namentlich bei den zahlreichen Ausstellungen sich kund gibt, welche der Director der Anstalt von Zeit zu Zeit im Institute zu veranstalten die Güte hat. Weitaus der grössere Theil dieser Bestellungen geht nach England, gerade in jenes Land, wo die Traditionen dieser Kunst nicht jene Unterbrechung wie bei uns erlitten, und ich glaube gerade dies als eine besonders ehrenvolle Anerkennung der Leistungen der Anstalt anführen zu müssen. Freilich hat der englische Decorations-Stil seine besonderen Eigenheiten, die aber, so wenig sie uns auch an sich erfreuen, doch durch ihre stilistische Correctheit nicht ohne Nutzen studirt werden. Dass dem so sei, beweisen die Bilder nach deutschen Kirchen, in denen jener Ernst und monumentale Sinn das Verständniss für die Bedeutung und den Zweck der Glasgemälde im architektonischen Ganzen so klar und entschieden zu Tage tritt, dass auch dem Kritiker vom Fach nicht leicht ein Versehen oder ein Verstoss gegen die Stilgesetze erscheinen möchte. Dazu kommt noch, dass auch in der Beschaffung des Glases man hier keine Kosten und Mühen scheut, und es wäre eine nicht kleine Arbeit, an Einem Fenster die Bezugsquellen der verschiedenen Glasarten zu bezeichnen.

Je mehr die besseren Kräfte unseres Vaterlandes um den wahren Fortschritt des Geschmacks sich zu interessiren anfangen, desto mehr erscheint es geboten, derartige Institute, in denen mit so viel Energie und persönlicher Tüchtigkeit ein Hineinführen der Kunst in das Volk und ein Wirken derselben auf dessen beste und erhabenste Anlage — die Religion — angestrebt wird, in den weitesten Kreisen bekannt zu machen, und da was Leben hat, auch das Recht hat, sich bemerkbar zu machen, habe ich es unternommen, auch in unserm Vaterlande von einer bis jetzt grossentheils nur im Auslande bekannten Anstalt zu sprechen.

München, 6. Januar 1872. Dr. Stockbauer.

Mandel's Stich der Madonna Panshanger von Raphael.

(Zeitschr. für bild. Kunst.)

Obiges Gemälde, das zu den zartesten Schöpfungen des Meisters aus seiner früheren Periode zählt, ist bisher so gut wie völlig unbekannt geblieben. Wer es nicht an Ort und Stelle auf dem schönen Landsitze seines Eigenthümers, des Grafen W. Cowper, nach dem es benannt wird, aufsuchen konnte, musste sich mit der Thatsache begnügen, dass es überhaupt vorhanden war. Es dürfte wohl kaum ein anderes so werthvolles Raphael'sches Bild existiren, das nicht wenigstens in Einem Stich schon vervielfältigt und somit auch einem weiteren Kreise von Kennern und Liebhabern bekannt geworden wäre. Das Bild selbst ist auf Holz gemalt, 24" hoch, 17" breit; es ist ein Kniestück und enthält nur die Mutter und den Knaben mit schönem landschaftlichen, auch architektonisch geschmückten Hintergrunde.

Passavant bemerkt über das Bild in seinem bekannten Werke (Theil II. S. 37 ff.): „Die Composition ist unverkennbar von Raphael in der Zeit entworfen, als er von der Peruginischen Manier sich zu der Florentinischen neigte."... „Die Gewänder sind stark lasirt; der vordere Theil der Landschaft hat einen bräunlich grünen, die Ferne einen hellblauen Ton. Ob das Bild in allen Theilen von Raphael selbst ausgeführt ist, schien mir zweifelhaft; erhalten ist es vollkommen. Bin ich recht gut unterrichtet, so befand es sich früher in Urbino und wurde von Cowper, dem englischen Gesandten zu Florenz, erstanden, welcher die ausgezeichnete Bildergalerie gegründet, die den Landsitz jener Familie, Panshanger bei Hertfort, schmückt."

Es ist auffallend, dass trotz der Schönheiten des Bildes, die nach dem Stiche, der jetzt endlich vorliegt, sofort in die Augen fallen, sich bis vor Kurzem noch Keiner zu der dankbaren Aufgabe bereit gefunden hatte, dasselbe künstlerisch zu vervielfältigen, während fast alle übrigen gleichwerthigen Gemälde dieses Meisters sogar in mehreren Bearbeitungen vorliegen. Erst ganz neuerdings hat uns E. Mandel in der Bearbeitung des Bildes ein neues werthvolles Geschenk gemacht, das meinem Urtheile nach den besten früheren Arbeiten dieses Meisters ebenbürtig an die Seite tritt. Schon im Jahre 1858 hatte Mandel auf einer zu diesem Zwecke unternommenen Reise das Bild selbst gezeichnet, aber andere Arbeiten drängten sich dann zunächst in den Vordergrund, und so hat er seit jener Zeit bekanntlich das sogenannte Portrait Raphael's nach dessen Bilde im Louvre, seine berühmte Madonna della Sedia und seinen letzten prachtvollen Stich, die Bella di Tiziano, beide letzteren nach den Originalen im Palazzo Pitti, erscheinen lassen. Erst nach der Vollendung dieser Arbeiten konnte die Madonna Panshanger in Angriff genommen werden und ist in den letzten Wochen, nachdem der gleichmässige Fortgang der Arbeit mannigfache Verzögerungen erfahren hatte, glücklich been-

digt worden. Die ersten Abdrücke, die *épreuves de remarque*, liegen bereits vor, die späteren werden binnen wenigen Wochen im Kunsthandel erscheinen. Die Platte ist, wie wir hören, noch im Besitz des Künstlers, welcher gern Kennern den Anblick des prachtvollen Blattes gestattet. Der Stich ist 10¹/₄" hoch und 7¹/₂" breit, hat also die gleiche Grösse mit dem bekannten Mandel'schen Stiche der Madonna Colonna, zu der die Madonna Panshanger ein vortreffliches Pendant bildet. Ueber die Treue, mit der Mandel das Original wiedergibt, kann ich nicht urtheilen, da ich dasselbe nur aus Beschreibungen kenne; aber dass jeder Zug in dem Stiche Raphael'schen Geist athmet, sieht man sofort, wenn man ihm gegenübertritt. Das Gesicht der Mutter ist das bekannte liebevolle, sinnige Mädchengesicht, das namentlich die früheren Bilder Raphael's zeigen; das Kind klettert lustig und lebhafter bewegt als in irgend einem anderen Raphael'schen Madonnenbilde an der Mutter in die Höhe. Der Körper des Kindes ist ausserordentlich zart wiedergegeben; die weichen schönen Rundungen des kleinen Körpers treten mit plastischer Deutlichkeit aus dem Bilde heraus; mit unendlicher Kunst ist ferner der Schleier dargestellt, der das Haar und einen Theil der Stirn der Gottesmutter bedeckt; die vollendete Technik des Künstlers spottet der Schwierigkeiten, die ihm hier das spröde Material entgegenstellte. Obwohl der Stich nicht so dunkel gehalten ist, wie einige andere der gelungensten Werke desselben Meisters, z. B. der Van Dyck'sche Karl I. und die Bella des Tizian, sondern durchweg in hellem Ton erscheint und denselben Charakter zeigt wie z. B. die schon erwähnte Madonna Colonna, so macht er doch einen ausserordentlich kräftigen Eindruck und wird somit wohl noch Manchem eben so durch die Schönheit des Objects, wie durch die Vollendung der Technik die Freude bereiten, die ich beim ersten Anblick desselben empfand. Einen gleich günstigen und berechtigten Erfolg, wie ihn die übrigen Arbeiten Mandel's davon getragen haben, dürfen wir auch dieser seiner neuesten Leistung prophezeien.

Berlin. B. Förster.

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Berlin. In der Sitzung des Abgeordnetenhauses vom 13. Januar entspann sich anlässlich des zu Berlin zu gründenden Gewerbe-Museums eine interessante Debatte, in welcher Dr. Reichensperger für möglichste Decentralisation aller Bestrebungen zur Hebung der Kunst mit gewohnter Schlagfertigkeit eintrat. Er äusserte: „Ich bin der entschiedenen Ansicht mit dem Herrn v. Behr, dass für die Hebung und Unterstützung der Kunst-Industrie Bedeutendes geschehen muss, wenn Deutschland mit den Nachbarstaaten, namentlich mit England, erfolgreich wetteifern will. Insofern aber stehe ich nicht auf der Linie des eben genannten Herrn, als ich meinerseits nicht der Ansicht bin, dass das auf dem fraglichen Gebiet zu Schaffende in Berlin seinen Sitz haben soll, oder doch, dass es in Berlin, wie es beabsichtigt zu sein scheint, seinen ausschliesslichen Sitz haben soll, dass auch hier wieder centralisirt wird. Auch bin ich nicht der Ansicht, dass der Staat die Gründung und Leitung des Instituts ausschliesslich in die Hand nehmen soll — in so fern also stehe ich auf demselben Standpunct, wie der geehrte Abgeordnete v. Hennig.

„Ich bin der Ansicht, dass die Provinzen auch leben wollen, und dass namentlich, wo es sich um die Hebung der Kunst-Industrie handelt, die grösseren Provincial-Städte wenigstens in entsprechendem Maasse eben wohl in Betracht gezogen werden müssen. Es liegt ja schon auf der Hand, scheint mir, dass gerade diejenigen Classen, welche in der Kunst-Industrie sich ausbilden wollen, grösstentheils unmöglich hieher nach Berlin wandern können, um sich in einem solchen Institut niederzusetzen und lange, ausdauernde Studien zu machen; denn ohne ausdauernde Studien ist da nicht viel zu lernen. Man muss nicht glauben, dass man durch einen mehrwöchentlichen Aufenthalt in einem solchen Museum zu einem tüchtigen Kunst-Industriellen werden könne, oder dass der Kunst-Industrie im grossen Ganzen ein kräftiger Vorschub durch ein Central-Institut geleistet wird.

„Es ist das um so weniger der Fall, als das Gebiet der Kunst-Industrie ein so ausserordentlich ausgebreitetes ist. Meines Erachtens gehen auch die Studien viel zu sehr ins Weite, wie die Erfahrung zeigt. Ich habe mich auch mit eigenen Augen hier in dem gewerblichen Museum, das übrigens die dankenswertheste Anerkennung verdient, davon überzeugt, dass dort alle möglichen Stile und Richtungen repräsentirt sind, vom etruskischen, wenn ich nicht irre, an bis zum Rococo. Nun bitte ich Sie, meine Herren, ist es erstens möglich, dass man ein solches Institut gehörig dotiren kann, wenn man nach allen Richtungen hin Ausgezeichnetes in demselben aufstellen will? Ist es weiter für einen Anfänger möglich, in einem solchen Institut die für seine Zwecke nöthige Bildung zu erhalten, wenn das Institut ihn nach allen Richtungen der Windrose hinweist. Es ist doch ganz natürlich, dass ein junger Mann, der erst im Beginn seiner Laufbahn steht, nicht solchergestalt in sich abgeschlossen, so orientirt sein kann, dass er durch all das Vielerlei nicht in Verwirrung geräth. Aber, wie gesagt, sehen Sie davon ab und fassen Sie nur den Kostenpunct ins Auge. Daher kommt es, dass man die Staatshülfe immer anrufen muss, weil man eben zu viel thun will, statt bloss das Rechte zu thun. Es ist eben des Kensington-Museums gedacht worden; ich kenne diese Anstalt auch, und ich kann nur mit dem geehrten Herrn Vorredner versichern, dass dieses Museum das glänzendste in seiner Art ist. Hauptsächlich besteht dasselbe durch die Privat-Theilnahme, und zwar z. B. in der Art, dass die reichen Privaten, deren es in England freilich noch einige mehr zur Zeit gibt als hier zu Lande, ihre Kunstschätze in demselben ausstellen, so dass Jeder sie da sehen kann, dass sie aber auch noch mit reichlichen Beiträgen dem Institut zu Hülfe kommen. Ausserdem werden in diesem Institut von den

angesehensten Kennern und Praktikern Kunstvorträge gehalten, um eben denjenigen, welche sich auf dem Kunstgebiete weiter ausbilden wollen, den rechten Weg zu zeigen; unmöglich kann, wie gesagt, ein Einzelner aus sich selbst heraus denselben finden. Dieses Kensington-Museum erhält allerdings auch von der Regierung namhafte Unterstützungen, aber diese Unterstützungen laufen nur nebenher, und das Gebäude für das Kensington-Museum ist meines Wissens keineswegs vom Staate gebaut worden.

„Ich glaube mich, wenigstens vorläufig, auf diese Bemerkungen beschränken zu sollen, und zwar um so mehr, als der geehrte Herr Abgeordnete v. Behr uns in Aussicht gestellt hat, auf den Punct zurückzukommen. Darauf aber lege ich das grösste Gewicht, dass man nicht auch hier wieder, wie leider Gottes auf so vielen anderen Gebieten, centralisirt; dass man der Hauptstadt Alles zuwendet, während hier meiner Ansicht nach das Unternehmen nur eine locale Bedeutung haben soll. Berlin ist doch wahrhaftig gross und reich genug, um aus sich selbst heraus, wenn auch unter Beihülfe des Staates, eine solche Schöpfung ins Leben zu rufen."

In Bezug auf den Ansatz einer Mehr-Ausgabe von 2400 Thlrn. zu Reise-Stipendien für angehende Baumeister entwickelte derselbe im Verlaufe der Debatte: „Ich würde mit Vergnügen diesem Ansatz zustimmen, wenn es hier hiesse, zu Reisen im Inlande, statt zu Reisen ins Ausland. Ich glaube nämlich, dass es den Bau-Technikern vor allem Noth thun würde, die grossen Schöpfungen unserer eigenen Vorfahren kennen zu lernen, im Inlande ihre Studien zu machen und in dieser Beziehung sich ein Beispiel an den Ausländern zu nehmen, welche meines Wissens auf die Architektur, wie sie vormals in Deutschland sich herausgebildet hat, das grösste Gewicht legen; das ist aber bei uns zu Lande nicht der Fall. Ich erlaube mir, gleich zu bemerken, dass z. B. eine Reise nach Griechenland mir für die Ausbildung eines deutschen Architekten von der untergeordnetsten Bedeutung zu sein scheint. Griechenland schliesst gewiss die interessantesten Landschaften in sich, an welche sich die interessantesten Erinnerungen knüpfen, so dass jeder höher Gebildete, wenn er es vermag oder wenn der Staat ihm hilft, gewiss gut thut, eine Excursion nach Griechenland zu machen. Was aber ein deutscher Architekt in Griechenland lernen kann, vermag ich wirklich nicht einzusehen, wenigstens zu seinem speciellen Zwecke lernen kann. Bekanntlich ist Griechenland so verwüstet und geplündert worden, dass nur ausserordentlich wenig für den Architekten dort zu finden ist. Es stehen eben nur noch einzelne Säulen, noch Trümmer alter Bauwerke dort aufrecht, die für den Archäologen sehr interessant sein mögen, für den praktischen Architekten aber durchaus nicht. Was aber auch noch dasteht, ist so weltbekannt, ist so sorgfältig reproducirt und gezeichnet, dass man es, ohne eine Reise nach Griechenland zu machen, so weit es zu praktischen Zwecken zu dienen vermag, wenigstens sehr leicht zur Hand bekommen kann. Was nun Italien betrifft, so weiss ich sehr wohl, dass von jeher die Reise nach Italien gewisser Massen als die Krönung jedes Kunst-Studiums betrachtet worden ist. Ich glaube, auch in dieser Beziehung sollte man es den ausgebildeten Künstlern überlassen, die Reise zu machen, nicht aber solche dazu ermuntern, welche sich erst für die Kunstübung ausbilden wollen. Ich glaube, nicht erst darauf aufmerksam machen zu sollen, dass die Geschichte, die Cultur, die Lebensweise, das Material, die Bedürfnisse, kurz, dass alle Verhältnisse, welche irgend wie für einen praktischen Baumeister in Betracht kommen können, in Italien ganz andere sind als in Deutschland, dass man also dort nur dasjenige im Grossen und Ganzen lernen kann, was hier nicht zu brauchen ist. Es ist desswegen, wie mir scheint, nicht angemessen, sogar durch Staatshülfe die jungen Künstler zu ermuthigen, statt in Deutschland sich recht gründlich zu orientiren, statt unsere Bau-Denkmäler zu studiren, einen Pass ins Ausland zu nehmen. Glauben Sie nicht, meine Herren, dass ich hier ein Special-Steckenpferd treibe; ich kann mich auf die grössten Autoritäten stützen, ich will nur Einen Mann nennen, der vielleicht mehreren Herren bekannt ist, es ist der Franzose Viollet-le-Duc, der berühmte Verfasser des Dictionärs für die Architektur, der ausdrücklich gesagt hat, dass in Frankreich die beklagenswerthe Unsitte bestehe, die jungen Architekten nach Italien zu schicken, dass man sogar besser daran thue, sie in den Schwarzwald oder nach Tyrol, oder in die Schweiz zu schicken, um dort die Holzbauten zu studiren, statt sie die tausend und aber tausend Mal gezeichneten Säulen und Bogen des alten Italiens in ihren Mappen nach Frankreich zurückbringen zu lassen. Ich kann Jedem, der es zu lesen wünscht, die nähere Ausführung dieses Satzes durch die genannte Kunst-Autorität zur Verfügung stellen. Meine Herren, es knüpft sich hieran aber auch noch etwas Weiteres, was, wie mir scheint, für die praktische Kunst-Uebung von grosser Bedeutung ist: es wird durch die Hinweisung ins Ausland eine Geringschätzung unserer einheimischen Architektur herbeigeführt, die sogar in förmliche Antipathie ausartet. Während unsere Künstler weder Griechen noch Italiener werden können, hören sie mehr oder weniger auf, Deutsche zu sein, d. h. Deutsche als Künstler. Die eben gedachte Antipathie erstreckt sich auch bis in die höheren Regionen der Regierung hinein; es wird von Seiten der mit der Leitung des Bauwesens beauftragten Bureaukratie so zu sagen ein förmlicher Krieg gegen unsere einheimische grosse, historische Baukunst geführt, gegen diejenige Kunst, welche früher die ganze christliche Welt beherrschte. In früherer Zeit hat man die deutschen Architekten nach Spanien, Italien, Schweden, Krakau berufen, und heutzutage sollen unsere Architekten in diese Länder gehen, um dort ihre Kunst-Studien zu machen! Was ich eben von der Antipathie gegen die sogenannte Gothik gesagt habe, will ich nur durch ein Beispiel belegen, um Ihre Zeit nicht allzu sehr in Anspruch zu nehmen. Ich glaube, dazu muss ich mehr Veranlassung haben, als ich daran die allerdings nur schwache Hoffnung knüpfe, dass Seitens der Staats-Regierung künftig etwas mehr Rücksicht nach dieser Seite hingenommen werden könnte. Im vorigen Jahre sollte in Rendsburg eine Schule erbaut werden. Die Stadt-Gemeinde hatte den sehr löblichen Vorsatz, dem Baue ein monumentales Ansehen zu geben, ihn nicht bloss dem nackten Bedürfniss dienen zu lassen. Man schrieb demnach eine Concurrenz aus, und der rühmlich bekannte Baumeister Hase in Hannover wurde zum Preisrichter ernannt. Was aber geschah nun? Von Seiten der königl. Regierung wurde verfügt, dass diese Schule im gewöhnlichen officiellen Stile gebaut werden müsse, und dass am allerwenigsten der deutsche, der sogenannte gothische Stil zur Anwendung kommen dürfe. Das hat nun den Baumeister Hase veranlasst, seine Demission als Preisrichter zu geben, und alles Drängen Seitens des Magistrats war vergeblich, um ihn zur Aenderung seines Entschlusses zu vermögen. Herr Hase hat auch gewiss Recht daran gethan. Zu diesem Beispiel könnte ich noch gar manche andere hinzufügen, aber, meine

Herren, Sie brauchen nur die öffentlichen Gebäude anzusehen, wie sie z. B. an den Eisenbahn-Strassen errichtet werden: überall die grösste Monotonie, um nicht zu sagen die erschrecklichste Langeweile, mit Ausnahme von gewissen Provinzen, wo unsere Bau-Bureaukratie noch nicht Wurzel gefasst hat. In Hannover z. B. finden Sie ganz schöne, mit Verstand und Geschmack ausgeführte Eisenbahn-Stations-Gebäude, eben so finden Sie deren in Baden, in der Schweiz u. s. w. Unsere preussischen Eisenbahn-Bauten sind, wie gesagt, das Bild der Langenweile; das kommt eben daher, wenn man nach allen Richtungen hin sich ausbilden will oder muss. Wenn man zu viel wissen muss, dann kann man unmöglich viel können. Und diese Vielwisserei, meine Herren, sie wurzelt in der grossen bureaukratischen Schablone, nach welcher unser ganzes Bauwesen geordnet ist.

„Zuvor schon wurde auf England als hierhin gehörend hingewiesen. Erlauben Sie mir, Ihnen noch zu bemerken, dass es in England keine Bau-Akademie gibt, dass es dort keine Bau-Bureaukratie, keine Architekten-Examina gibt. Nichts desto weniger wissen wir alle, dass die Engländer mehr als erträglich bauen, dass namentlich weit mehr Kunst in ihren Bauten hervortritt als in den unserigen. Ich will hier nicht, das würde zu weit führen, der Bau-Akademie und allem dem, was ich so eben bezeichnet habe, den Krieg erklären, oder doch nicht mit allen Waffen dagegen vorgehen, aber Eines glaube ich nochmals hervorheben zu sollen, dass nämlich die Bildung unserer Architekten daran entschieden krankt, dass sie zu viel lernen, dass sie auf allen nur irgend einschlagenden Gebieten sich orientiren müssen, dass die jungen Leute über Gott weiss welche Wissenschaften Rechenschaft ablegen müssen, dass sie Schönbau, Wasserbau, Wegebau, Hochbau, kurz alle Sorten des Bauwesens gleichzeitig studiren, darüber Arbeiten anfertigen und Examina bestehen müssen. Meine Herren, das ist ganz unmöglich, dadurch wird eben nur Verwirrung in die Köpfe gebracht; es ist unmöglich, dass etwas Principielles, dass ein gesundes Resultat dabei herauskommt. Ein altes französisches Sprüchwort sagt: *Mal étreint qui trop embrasse,* wem man zu viel zumuthet, der wird erdrückt unter diesen Zumuthungen, und das ist in der That bei unseren Baubeflissenen der Fall. (Sehr richtig!) Mindestens sollte man doch darauf hinausgehen, dass man das Ingenieurwesen vom Architekturgebiete, im engeren Sinne des Wortes trennt. (Sehr richtig!) Wenn man die Ingenieure nach einer Seite sich ausbilden lässt, so kann daraus sehr Tüchtiges erwachsen, wird erwachsen, wie wir in England sehen; auf der anderen Seite mögen sich dann Architekten heranbilden, die sich mit Hochbau, mit Schönbau u. s. w. befassen. Vielleicht wäre es sogar gut, die Hochbaukunst noch in zwei verschiedene Zweige sich abtheilen zu lassen, in Profan-Architektur und in Kirchen-Architektur. Wir lesen hier in den Erläuterungen, dass die Staats-Regierung selbst einsieht, wie es auf dem bisherigen Wege unmöglich zu gedeihlichen Resultaten kommen kann. Sie sagt uns da, die jungen Architekten gingen sechs, acht Jahre zu irgend einer Eisenbahn, wo dann die vorher geschilderten, höchst prosaischen Bauten aufgeführt werden; dann kämen sie zurück, würden angestellt im Staate als Kreis-Baumeister oder was sonst, ja, als Bauräthe, und da sollten sie dann Kirchen bauen! Wie gesagt, die Regierung erkennt selbst an, dass das nicht geht, aber durch eine Reise nach Griechenland oder nach Italien wird die Sache gewiss nicht besser. Das ist meine volle Ueberzeugung. Ich bin überhaupt der Ansicht, dass ein sogenannter „Gesammt-Geschmack", wovon vorher die Rede gewesen ist, etwas recht Schönes für den Gebildeten sein kann — der mag sich auf allen Gebieten orientiren —, aber für den Techniker gewiss nicht; ein solcher muss sich an Ein Fach halten und ein einziger Zweig der so umfassenden Wissenschaft der Architektur genügt, um ein ganzes Leben zu erfüllen. So war es in allen classischen Kunstperioden, und so muss es wieder werden, das ist meine volle Ueberzeugung, wenn die deutsche Kunst wieder auf die frühere Höhe sich emporschwingen soll.

„Ich werde desswegen meinerseits gegen diese Position stimmen, es sei denn, dass allenfalls vom Ministertische die Bemerkung fallen sollte, dass dieses Reise-Stipendium nicht für das Ausland, sondern für das Inland bestimmt wird; das müssen wir vor allen Dingen studiren, das müssen wir kennen und hochschätzen, wenn etwas Tüchtiges aus uns werden soll. (Lebhaftes Bravo.)"

Marburg. Herr Regierungs-Referendar L. Bickell schreibt uns aus Marburg: Zu Nr. 17 des Organs vom v. J. ist eine Zeichnung der Orgel des Strassburger Münsters ausgegeben worden, deren Besitz mir zur Aufnahme in eine von mir angelegte Sammlung von Orgel-Abbildungen sehr wünschenswerth war. In dem dazu geschriebenen Aufsatz (von Martin?) wird übrigens, wohl durch einen Druckfehler, mein Name ganz entstellt wiedergegeben. Im Interesse der von mir behandelten Specialität würden Sie mich sehr verbinden, wenn Sie diesen Fehler berichtigen und zugleich etwa bemerken wollten, dass mein (nicht „in der Kürze" vollendbares) Werk sich auch auf die späteren Zeiten bis zum Jahre 1872 erstrecken wird, und dass eine recht vielseitige Unterstützung mit Notizen für das Unternehmen sehr förderlich sein würde, wobei besonders der Nachweis älterer Orgeln und zeitige Benachrichtigung vom Abbruch oder Umbau solcher zu berücksichtigen wäre. Schliesslich darf ich wohl hinzufügen, dass ich zum Entwerfen vollständiger Pläne zu Neubauten resp. von Prospect-Zeichnungen gern bereit bin.

Bemerkung.

Alle auf das Organ bezüglichen Briefe und Sendungen möge man an den Redacteur und Herausgeber des Organs, Herrn Dr. van Endert, Köln (Apostelnkloster 25), adressiren.

(Hierbei eine artistische Beilage.)

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst
herausgegeben und redigirt von
F. van Endert in Cöln.
Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 4. Köln, 15. Februar 1872. — XXII. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Die Unnatur in der Decoration des Wohnhauses.

Von J. Falke.

Was wir für die moderne Wohnung verlangen, diese Art von Stil, das will nichts anderes sagen, als die Idealisirung der Wohnung, das ist Verschönerung und Veredlung auf Grundlage der Wahrheit, der Einheit mit sich selbst durch das Mittel der Farbe und der Form. Halten wir daran fest, so werden wir uns manchen Irrthümern gegenüber, wie sie heute begangen werden, in vielen schwierigen Fragen mit Sicherheit zurecht finden.

So sehen wir nicht selten, dass man das Zimmer durch die Decoration als etwas ganz Anderes erscheinen lassen will, als das, was es ist. Aber eben dies verstösst wider die Wahrheit, wider die Einheit mit sich selbst. Wir wollen und sollen den geschlossenen Raum als solchen verschönern, aber ihn nicht in etwas Anderes, nicht in die freie Natur, nicht in den Wald oder in einen Garten verwandeln: das wäre Illusion, das wäre Täuschung, nicht die Idealisirung des Gegenstandes, nicht die Uebereinstimmung der künstlerischen Ausstattung mit Zweck oder Idee. Allerdings können wir uns wohl besondere Fälle denken, unter denen auch dergleichen zulässig und selbst reizend sein mag. So erinnern wir uns der Erzählung des englischen Dichters Lee Hunt, der einst sein Gefängniss, in welches ihn ein Pressvergehen zwei Jahre lang gebannt hatte, also verwandelte: Er bedeckte die Wände mit Tapeten, welche dichte Rosenhecken vorstellten, liess farbig blühende Schlinggewächse das verschränkte Eisengitter seines Fensters überziehen, dass es wie absichtlich vom Gärtner so gemacht erschien; er stellte Blumen auf den Schreibtisch und wo er sonst Platz fand, und bemalte die Decke mit heiterer blauer Luft, leichtem Gewölk und schwebenden Vögeln. So zauberte der gefangene Dichter sich den grausamen Anblick der öden Mauern und das Gefühl der Unfreiheit hinweg, indem er eine üppige, duftende Laube um sich schuf, in der er wie im Garten zu leben glaubte. Unter den gegebenen Umständen wird man den Gedanken des Dichters reizend und poetisch finden, wir aber würden irren, wenn wir das, was er that, zum Princip machen wollte. Wir würden nicht bloss gegen die Idee sündigen, wir würden auch bald sehen, dass die beleidigte Idee sich rächt. Versuchen wir es nur und malen wir einen Wald, einen Garten, wie geschickt und gelungen, wie täuschend auch immer, auf unsere Wände — der Anblick des wirklichen Waldes, der Duft und das Licht, das in ihm spielt, der wirkliche blühende Garten, deren Genuss unsere Freiheit uns gestattet, sie werden uns den künstlichen Wald und den künstlichen Garten alsbald zur Langenweile, zum Ueberdruss, zum Widerwillen machen. Ich traf einst an Englands Südküste ein kleines Gasthauszimmer, durch dessen Fenster ein dicker Epheustock hereinwuchs, der mit seinem Gezweige und seinen glänzend dunkelgrünen Blättern Decke und Wände gleich einer undurchdringlichen Laube überzog und den Kamin mit dem lodernden Feuer darin gänzlich umwucherte. Das kleine Gemach sah in dieser grünen Ueppigkeit, auf welcher die rothen Lichter des Kaminfeuers spielten, unendlich reizend aus; aber wollte man das malen, so würde gerade der Mangel an Reiz und Effect uns unseres Irrthums überführen.

Einen ähnlichen Irrthum hatte die grossartigste und

in ihrer Art vorzüglichste französische Tapeten-Decoration, welche die letzte Pariser Austellung aufwies, begangen. Sie hatte die Wände zu einer architektonisch reich gegliederten Gartenmauer gemacht mit Pfeilern und Nischen, auf welchen und in welchen grosse Blumen-Vasen standen. mit grossen Fensteröffnungen, durch welche man in eine prächtige Landschaft hinaussah. Man wusste dabei absolut nicht, was denn eigentlich das Zimmer vorstellen sollte. Etwa einen Garten? dann strafte das innere Arrangement diese Illusion wieder Lügen; oder einen geschlossenen Raum? dann hätte man nicht über die Mauern hinweg in den blauen Himmel hineinsehen müssen. Das Uebel gestaltete sich noch ärger dadurch, dass die Landschaft in tapetenmässiger Wiederholung von jedem Fenster aus sich als dieselbe zeigte. Man kann ein Ornament, weil es nichts für sich ist, wiederkehren sehen, aber ein Bild der wirklichen Natur ist in der Wiederholung so ungereimt wie die Wiederholung der Natur selbst.

Fehlern solcher Art begegnen wir in modernen Wohnräumen, und namentlich den anspruchsvolleren, ziemlich häufig; ja, die französischen Tapeten-Fabricanten und Decorateurs setzen darein sogar ihre Hauptleistungen. Sie haben auch den Plafond mit dem heiteren Himmel, dem silbernen Gewölk und schwebenden Vögeln, auch wohl fliegenden Genien, wieder in die heutige Mode eingeführt, wie ihn schon die Zeit des Rococo gehabt und wie ihn Lee Hunt in seinem Gefängniss sich hatte machen lassen. Es ist allerdings etwas Schönes um den ewig lachenden Himmel, man lebt aber nicht immer darunter, noch ewig im Sonnenschein des Glückes. Es könnte vielleicht — und mit vollem Recht — umgekehrt eine hypochondrische Seele sich versucht fühlen, schwarze, düstere Gewitterwolken an den Plafond zu malen. Auch dürften wir der Verlegenheit nicht entgehen, den Kronleuchter in den Wolken aufhängen zu müssen oder zu diesem Zweck einen Haken in die blaue Luft einzuschrauben. Es gibt Leute heutzutage, die es lieben, aus ihrem Schlafzimmer ein Beduinenzelt, aus ihrem Badezimmer eine Rohrhütte zu machen: das ist eine individuelle Spielerei, die einem Sahara-Reisenden und einem passionirten Fischer verzeiblich sein mag, aber die Kunst und die Schönheit haben nichts damit zu schaffen.

Gehen wir in diesem Gedankengange weiter, so werden wir leicht finden, was wir von gemalter, ich sage nicht bemalter, Architektur und Plastik zu halten haben. Der Stil, den wir verlangen, verlangt seinerseits die Wahrheit, denn er hebt die Wirklichkeit nicht auf, sondern er idealisirt sie nur. Allerdings kann und wird der Architekt unter Umständen mit seiner Architektur ins Innere gehen, zumal wenn es sich um grössere und bedeutendere Räume handelt, welche mehr zu öffentlichen Zwecken und Festlichkeiten als zur eigentlichen Wohnung bestimmt sind. Er wird dann die lange Flucht der Wände durch Pilaster, Säulen oder Lisenen gliedern, er wird ihnen oben durch vortretendes Gesims einen Abschluss geben und dem entsprechend auch den Plafond gestalten, d. h. die grosse, sonst ebene Fläche durch vortretende und zurücktretende Theile in rhythmischer Anordnung gliedern. Eben so wird der Bildhauer, der Stuccateur kommen und dem Werke des Architekten den ornamentalen Schmuck hinzufügen, sei das nun so einfach oder so reich, wie es wolle. Dagegen wird sich, wenn der gewählte Stil oder die Beschaffenheit und die Bestimmung des Raumes es so verlangen oder wünschenswerth machen, nichts einwenden lassen. Aber Alles muss dann in Wirklichkeit sein, was es darstellt. Gemalte Architektur und gemalte Plastik ist eben nichts als gemalte Ornamentation, die durch Farbe, nicht durch Schatten und Licht wirkt, und sie muss daher auch lediglich vom malerischen Gesichtspuncte, nicht vom architektonischen oder plastischen aus behandelt werden. Gemalte Architektur und gemalte Plastik sind immer nur richtig, oder vielmehr erscheinen als das, was sie darstellen sollen, immer nur von einem Standpuncte aus und unter gewissem feststehendem Lichte: unter allen anderen Lagen offenbaren sie sich stets als Täuschung, als Lüge, und bringen damit eine Störung in die Harmonie des Raumes, die als erste und letzte Forderung immer festgehalten werden muss. Wir haben es folglich durchaus zu verwerfen, wenn man durch blosse Malerei, etwa Grau in Grau, wie man nicht selten sieht, die volle Architektur einer Wand mit Säulen, cannelirten Pilastern, Basen, Capitälen und Gesimsen, mit Nischen und Statuen darin herstellen will, oder wenn man, wie es in der romantischen Periode geschah, sich geschwind einen Saal mit flachen Wänden und flacher Decke dadurch in einen Rittersaal umwandelt, dass man die Wand mit gemalten gothischen Pfeilern und spitzen Arcaden gliedert und ein mit Fischblasen ausgefülltes Netzgewölbe auf die Decke malt. Eben so ist die heute allgemein verbreitete Sitte unzulässig, wonach der Maler das Geschäft des Stuccateurs übernimmt und Plafond und Wände mit Leisten und Rahmen in falschem Relief umzieht, indem er die grauen Schatten hinstreicht und die Lichter daneben setzt. Wie geschickt es auch geschehen mag, so wird das veränderte Sonnenlicht oder die Lampe Lichter und Schatten an verkehrter Seite erscheinen lassen und dadurch sofort den Betrug enthüllen. Soll einmal gemalt sein, so ist es doch sicher-

lich besser, die Decoration gleich vom malerischen Gesichtspuncte aus zu behandeln, denn die plastische, deren Mittel ja bescheidener sind, ist weder wirkungsvoller, noch ist die gemalte Plastik von grösserer Dauer.

Etwas Anderes ist es, wenn die wirklich vorhandenen architektonischen oder plastischen Theile farbig bemalt werden. Hier ist, wenn die Bestandtheile, wie z. B. bunter Marmor, nicht selbst schon farbig wirken, die Malerei ganz an ihrer Stelle; denn sie kommt der Architektur und der Plastik, die nur Licht und Schatten zur Wirkung haben, zu Hülfe, hebt die Linien heraus, accentuirt die Formen und lässt sie deutlicher erscheinen und von einander sich trennen. Sodann bringt sie auch zur allgemeinen Decoration, welche Architektur und Plastik an dieser Stelle auch nur bezwecken, ein neues Moment, ihr eigenes, das farbige, hinzu, dass sich aber jenen beiden unterzuordnen hat.

Halten wir den Gedanken fest, dass das Zimmer als umschlossener Raum in seinem Charakter und in seiner Bestimmung bewahrt bleiben muss, dass es durch seinen Schmuck verschönert, idealisirt, aber nicht verwandelt oder verkehrt werden solle, so werden wir den rechten Weg finden auch in der schwierigsten Frage, die uns in Bezug auf unseren Gegenstand begegnen kann, in Bezug auf den Stil oder die Bedingungen der höheren malerischen Decoration. Diese Frage ist um so schwieriger, als sie gerade durch die grossartigsten Leistungen der Kunst verwirrt worden ist, Leistungen, die man für sich nur bewundern und anstaunen kann und die auf Jahrhunderte hinaus die nachfolgende Kunst in ihre Bahn hineingerissen haben.

Wenn das letzte künstlerische Ziel für bewohnte Räume die Harmonie ist, Harmonie in den Farben und Harmonie in den Formen, so muss alles, was zum Schmucke dienen soll, sich dieser Harmonie unterordnen, sich in dieselbe einfügen. Der Schmuck ist also unfrei, er hat eine Bestimmung und ist nichts für sich; er darf den Raum, den er verschönern, den er idealisiren soll, nicht vergessen machen. Es muss nicht scheinen, als ob die Mauern für den Schmuck da seien, sondern umgekehrt, der Schmuck ist des Raumes wegen da und muss ihm dienen. So viele auch der Künste und der Künstler an dem Schmucke eines Raumes arbeiten, sie müssen, von einem Gedanken geleitet, zu einem Ziele hinwirken, und erst das Resultat ihrer vereinigten Thätigkeit, das Ganze erst ist es, welches, in vollstem Einklange aller Theile unter einander, das Kunstwerk ausmacht. Ihr Gesammt-Eindruck gibt das vollendete Werk. Der Maler also, denn für diesen handelt es sich zunächst darum, das Princip zu finden, darf nicht übersehen, dass er durchaus nicht freie Hand hat; er muss arbeiten im Einklang mit Architekt und Bildhauer, denn die Künste sind da, sich zu heben, nicht sich zu vernichten oder zu stören; er muss sich gegenwärtig halten, dass es eine Decoration ist, die er schafft, nicht eine freie Schöpfung wie ein Staffeleigemälde, das sich um gar nichts als um die eigene Schönheit zu kümmern hat.

Das Staffelei- oder Ateliergemälde ist ein völlig isolirtes Kunstwerk; es hat seine Einheit des Gegenstandes, Einheit des Lichts und der Perspective, Alles für sich. Sein Ziel ist eine Art Illusion; es will dem Beschauer, der in den Rahmen wie durch ein Fenster hindurch schaut, den Gegenstand in seiner Wirklichkeit, meinetwegen in idealisirter Wirklichkeit vorstellen, und dazu gewährt es ihm zum vollkommen richtigen Sehen nur einen Standpunct. Dazu ist der Staffeleimaler gezwungen, um den Blick auf die Hauptsache, die Hauptfigur oder den Hauptgegenstand zu lenken, die übrigen Dinge, das Beiwerk, untergeordnet zu behandeln, jenes aber in erhöhtes Licht zu setzen.

Wenden wir die Freiheit und die Grundsätze des Staffeleimalers auf die Wandmalerei in der Wohnung an, und wir werden sehen, wohin wir kommen. Erlaubt sich das Wandgemälde die Freiheit des Staffeleibildes, oder ist es gar selbständig und unabhängig im Atelier entstanden, um in die Wand gefügt zu werden, so ist es ein Zufall, wenn es mit den Intentionen des Architekten oder der sonstigen Decoration und Einrichtung in Einklang steht. Schon weil es die Täuschung einer fremden Wirklichkeit gibt, ist es der Harmonie des Ortes gefährlich. Täuschende Scenen mit lebensgrossen Figuren vermögen einen Ort, der zur Wohnung, also zum behaglichen Dasein bestimmt ist, unheimlich zu machen, denn man lebt gewisser Maassen unter Fremden, oft sehr seltsam gearteten Leuten in nicht minder befremdender Situation. Behandle ich das Wandgemälde wie ein Staffeleibild, so muss ich es auf eine gewisse Augenhöhe, auf einen gewissen Punct der Betrachtung berechnen, von dem aus allein mir ein ruhiger Genuss gewährt wird; verlasse ich diesen Punct, so verschiebt sich die Stellung, es verkehrt sich die Perspective, was bei etwaiger Architektur, die sich im Bilde befindet, noch auffälliger wird. Von jedem anderen Orte des Zimmers ist mir die Betrachtung nicht ein Genuss, sondern eine Qual. Lasse ich diese Berechnung ausser Acht, so ist das Uebel aller Orten. Zwar kann man sagen, es gibt viele, die das Uebel, das hier geschieht, nicht sehen und die Qual nicht empfinden. Das mag richtig sein, aber die Regeln der Kunst gründen sich nicht auf die Beobachtungen der Blinden, sondern der Sehenden und Fühlen-

den. Selbst mit dem einen Punct ist dem Bewohner nicht gedient. Alsbald an den Anblick des Schönen in seinen Räumen gewöhnt, verlangt er gar nicht mehr, wie die Erfahrung lehrt, die Betrachtung, sondern den Eindruck, und dieser ist ihm nach den Grundsätzen des Staffeleibildes überall ein schiefer. Es folgt also, dass die Wandmalerei andere Principien haben muss; sie darf nicht eine Täuschung, eine Illusion der Wirklichkeit beabsichtigen, sie darf nicht von der Art sein, dass sie einen einzigen Punct zur Betrachtung nöthig hat; sie darf nicht das Eine hervorheben, das Andere fallen lassen und in den Schatten stellen, sondern muss von überall her dem Bewohner einen schönen, gleichmässig ruhigen Eindruck gewähren. Das aber geschieht vor Allem dadurch, dass die Malerei mit leichter Modellirung wie eine illuminirte Zeichnung ohne tiefe Gründe behandelt wird. Die Zeichnung muss schön, die Farbengebung harmonisch und im Charakter des Ortes sein; mit diesen Bedingungen sind trotz der einfachen Mittel die grössten Resultate zu erzielen, und man hat nicht zu fürchten, dass die Ruhe, der künstlerische Friede des Raumes gestört wird.

Bis gegen das Ende des sechszehnten Jahrhunderts hin haben auch alle Künstler-Nationen, bewusst oder unbewusst, diese Regeln für die Wandmalerei befolgt. Die byzantinische und italienische Glasmosaik, die ganze mittelalterliche Wandmalerei, welche auf die glänzendsten und farbigsten Effecte ausgingen und sie erreichten, sind nicht davon abgewichen. Selbst die späte griechische, aus Pompeji und Herculanum bekannte Wandmalerei, die wie der Ausfluss einer übermüthigen, ausgelassenen, um Regeln wenig bekümmerten Kunstepoche erscheint und eben wegen ihrer Ausgelassenheit von den strengen Kunstrichtern jener Zeit aufs schärfste getadelt wird, sie beabsichtigt, wie das oben schon ausführlich geschildert worden, nirgends die Täuschung der Wirklichkeit, sondern lässt ihre zahllosen und mannigfachen Gebilde als leichtes Spiel der Phantasie erscheinen. Gerade das, was Vitruv an ihr tadelt, das willkürliche, kühne, in der Wirklichkeit durchaus unmögliche Gebaren mit der Architektur, das ist ihr Recht, das stempelt sie zur echten Decoration.

Erst die Malerei der Renaissance ist über diese Grundsätze hinausgegangen. Es war eine Folge des überaus grossartigen Aufschwungs, den die Staffeleimalerei in jener Kunstepoche nahm, der wunderbaren Vollendung, welche sie in der Wiedergabe der Wirklichkeit erreichte. Es kann uns natürlich nicht im entferntesten einfallen, diese Richtung der Kunst, welche die bewunderswürdigsten Werke für alle Zeiten geschaffen hat, bedauern zu wollen. Es war auch nur ganz natürlich, wenn die Künstler, im Bewusstsein ihres Könnens, dieselbe Kunst auf die Wandflächen übertrugen, ja, hier erst auf grossartiger Fläche, wie sie ihnen das Atelier nicht gewähren konnte, zu den höchsten Schöpfungen emporstiegen. In den Stanzen Raphael's und in der Sixtinischen Capelle vergessen wir mit Vergnügen, dass die Räume selbst, welche geschmückt werden sollten, zu nichts geworden, und dass es die Bilder für sich allein sind, denen wir unsere Verehrung darbringen. Wir lassen uns auch keine Mühe und Unbequemlichkeit verdriessen — und sie ist in der Sixtinischen Capelle nicht ganz gering —, um Stellung, Lage oder Haltung des Kopfes zu finden, die Bilder auf das beste zu schauen. In den Stanzen Raphael's ist noch decorativ gedachte architektonische Anordnung der Bilder und Verzierung der Umrahmungen, jedoch auch hier löscht die grossartige Bedeutung des einzelnen Bildes die Wirkung des Raumes als eines Ganzen wieder aus. In der Sixtinischen Capelle hat Michel Angelo, der Maler Michel Angelo, den Architekten vergessen: die kunstvolle Eintheilung der zahlreichen Darstellungen auf der Decke ist nicht aus architektonisch-decorativem, noch eigentlich aus malerisch-decorativem Gesichtspuncte geschaffen. In die Betrachtung des Einzelnen versenkt, sind wir nichts als Staunen und Bewunderung über die Leistungen eines Riesen in der Kunst, aber der Eindruck der Capelle als eines architektonisch-malerischen Ganzen, zu welchem zwei Künste geschwisterlich zusammengewirkt haben oder hätten zusammenwirken sollen, ist gleich Null. Wir können selbst uns nicht verhehlen, wenn wir es über uns gewinnen, uns von der Macht der Gemälde zu einer prüfenden Betrachtung dieser Art loszureissen, dass der Eindruck der Decke dem Eindruck des jüngsten Gerichts zu nahe tritt, welches letztere erst jede decorative Rücksicht verschmäht hat, von den Gemälden, die rechts und links in Reihen rangiren, nicht zu reden.

Freilich, vor diesen Werken Raphael's und Michel Angelo's schweigt jede Kritik. Wir freuen uns, dass solche Werke zu Stande gekommen sind, auf welchem Wege auch immer, und wollen mit Vergnügen die Opfer vergessen, die dabei gebracht wurden. Ein Anderes ist es aber mit den Werken ihrer Nachfolger, die nicht auf ihre Schultern traten, sondern nur ihren Fusstapfen folgten. Es ist selten, dass sich hier das Einzelne zu der Bedeutung erhebt, um uns für den verlorenen Eindruck des Ganzen zu entschädigen, und wir kommen dadurch von selbst zu der Frage nach der decorativen Gesammtwirkung, nach der gemeinsamen Harmonie des architektonischen, plastischen und malerischen Schmuckes zurück.

Wir können auch nicht läugnen, dass die Künstler der Barock- und Verfallzeit wieder eine solche decorative Wirkung angestrebt, ja, dass sie dieselbe trotz der Hindernisse, die ihre Manier ihnen gewährte, mitunter selbst in machtvoller Weise erreicht haben, ihrerseits aber wiederum mit dem Opfer der Schönheit des Einzelnen.

Es lassen sich allerdings auch Bilder, die es auf die Darstellung der Wirklichkeit abgesehen haben, so decorativ behandeln, dass sie sich der allgemeinen Harmonie einfügen, und der gelungenen Beispiele, namentlich aus dem siebenzehnten Jahrhundert, gibt es genug. Alsdann ist es aber zum Ersten eine Nothwendigkeit, dass man von der Ausbildung des Details absieht und die Massenwirkung im Auge hat. Zum Andern erfordert diese Manier, um es zu solchem Effect zu bringen, grossartige Räume und zugleich einen reichen, in die Sinne fallenden architektonischen und plastischen Schmuck. In solchem Falle vermag man allerdings, da man dem einzelnen Bilde wenig Rücksicht schenkt oder es nur im Hinabgehen betrachtet, die zahlreichen perspectivischen und anderen malerischen Unzukömmlichkeiten zu übersehen und sich der vereinten decorativen Wirkung hinzugeben.

Aber wie gesagt, gilt das nur für grosse, dem Prunke oder grossartigen Festlichkeiten gewidmete Räume, wie etwa die Galerieen im Louvre oder im Schlosse zu Versailles sind. Wollte man dasselbe Princip auf die Wohnungen anwenden, so würde man unter der Schwere, unter der Last des Eindrucks erliegen, und doch auf den Genuss des Einzelnen verzichten müssen. Es ist das ein Unterschied, der heute vielfach verkannt wird und zu Irrthümern führt.

Die monumentale Mosaik-Malerei in Deutschland.

Die eigentliche Mosaik-Malerei[1]) kam als selbständige Kunst — im Alterthum pflegte man nur die Fussböden mit zum Theil freilich sehr kunstvollen (Alexanderschlacht in Pompeji) Mosaiken zu schmücken —, in welcher grosse Werke monumentaler Art ausgeführt wurden, zuerst im vierten Jahrhundert in Italien zur Anwendung. Man schmückte das Innere der altchristlichen und byzantinischen Kirchen, besonders die Apsiden und die Triumphbogen derselben mit meist sehr grossartig gedachten Gemälden dieser Art, welche durch ihre majestätische Ruhe und Feierlichkeit die Seele des Beschauers noch heute mit dem Gefühl der Ehrfurcht erfüllen. Diese Kunst wurde damals häufig angewendet, gelangte im sechsten Jahrhundert in Rom und Konstantinopel zur höchsten Blüthe, verfiel dann aber langsam, wurde zwar in Italien, besonders in Rom und Venedig[1]), wo die Technik durch die Tradition sich erhielt, während des ganzen Mittelalters bis zur Zeit der Renaissance hin stets geübt, hörte jedoch auf, selbständige Kunst zu sein.

In Deutschland dagegen finden sich monumentale Mosaikgemälde nur höchst selten.

Das älteste Werk der Art war das Mosaik in der Kuppel der von Kaiser Karl dem Grossen zu Aachen erbauten Palast-Capelle. Karl war wiederholt in Italien. Der Anblick der grossartigen antiken Bauwerke Roms und derjenigen des König Theodorich in Ravenna hatte ihn tief ergriffen. Wie er die Würde der römischen Imperatoren auf sich übergegangen meinte, so wollte er auch die Pracht der ehemaligen Residenz derselben in seine Hofburg übertragen. Er liess daher nicht nur antike Säulen, Marmore, Bronzen, Mosaiken etc., überhaupt Kunstwerke aller Art, welche ihm geeignet schienen, den Glanz und die Pracht seiner Residenz, die ein zweites Rom werden sollte, zu erhöhen, aus Rom, Ravenna, Trier und Köln nach Aachen bringen, sondern berief auch die besten Künstler seiner Zeit, meist aus Italien dahin, um neue Werke nach seinen Ideen auszuführen. Architekten, Bildhauer, Maler, Elfenbeinschnitzer, Erzgiesser, Gelehrte und Dichter arbeiteten an seinem Hofe. Auch die sehr kostbare Kunst des Mosaiks wurde daselbst gepflegt. Er liess die Kuppel des Octogons seiner Pfalzburg-Capelle mit einem grossen Mosaikbilde schmücken, welches den gestirnten Himmel, den thronenden, von Engeln umgebenen Christus und die vierundzwanzig Aeltesten der Apokalypse, letztere in anbetender Stellung, darstellte. Dasselbe ist am Anfang des achtzehnten Jahrhunderts leider zerstört worden und uns nur noch aus einer sehr unvollkommenen Abbildung (publicirt bei E. aus'm Weerth, Kunstdenkmale, Taf. 32 Fig. 11) bekannt. Auch die Apsis, die Fensterlaibungen und der Fussboden der Pfalz-Capelle waren mit ornamentalen und figürlichen Mosaiken geschmückt. Ein anderes Mosaik aus der Zeit Karl's des Grossen soll, in der Kirche *Germigny-les-Près* erhalten sein.

Von Aachen aus beeinflusst, wurde diese Kunst dann auch in anderen Orten, besonders in Köln, geübt. Gregor v. Tours spricht *(de gloria martyrum, I. 62)* von

[1]) Ueber die Technik des Mosaiks siehe den eingehenden, lehrreichen Aufsatz von Karl Haas in den „Mittheilungen der k. k. österreichischen Central-Commission", 1859, Seite 175 bis 179.

[1]) In San Marco zu Venedig finden sich Mosaiken vom eilften Jahrhundert bis in die neueste Zeit.

einer Kirche daselbst, welche wegen ihres Glanzes der Mosaiken *„ad sanctos aureos“* genannt wurde. Doch ist das Meiste davon zu Grunde gegangen. Erhalten sind nur noch Reste musivischer Fussböden aus dem 11. und 12. Jahrhundert. Die alte Vorliebe der Römer für reichgeschmückte Fussböden scheint hier durch Tradition sich erhalten zu haben. In der Krypta von St. Gereon zu Köln finden sich zahlreiche Fragmente eines einst sehr prachtvollen Mosaikfussbodens mit figürlichen Darstellungen [1]), welcher um das Jahr 1200 gefertigt zu sein scheint. Reste eines anderen hat E. Wolff in der Abteikirche zu Werden a. d. Ruhr entdeckt [2]). Andere Reste aus dem Dom zu Hildesheim werden in der Laurentius-Capelle daselbst aufbewahrt. Auch im Dom zu Chur finden sich noch Reste eines musivischen Fussbodens. Interessant ist ferner ein früher in der Krypta der Abteikirche zu Laach, jetzt im Museum zu Bonn befindlicher, in Mosaik ausgeführter Grabstein des im Jahre 1152 gestorbenen Abtes Gilbert ($2^1/_4$′ breit, $3^3/_4$′ hoch) mit dem Bilde dieses Abtes, welchen E. aus'm Weerth in seinem schon genannten grossen Werke (Bd. III. Tafel 52 Fig. 11) publicirt hat.

Seit dem Ende des zwölften Jahrhunderts verschwindet dann jede Spur von deutschen Mosaiken. Erst Kaiser Karl IV., stets eifrig bestrebt, Kunst, Industrie, Handel und Intelligenz zu heben, welcher mehrere Prachtbauten mit vielen Statuen und grossen Bilder-Cyklen ausführen liess, auch persische Teppichweber nach Prag berief, um die kunstvolle Wollen- und Seidenweberei in seinem Lande einzuführen, erwarb sich das Verdienst, die Kunst des Mosaiks, welche er auf seinen wiederholten Reisen durch Italien, woselbst z. B. in Orvieto wenige Jahrzehende vorher die Façade des neuen Domes mit musivischen Gemälden geschmückt worden war, kennen gelernt hatte, in Prag zu neuem Leben zu erwecken. Er liess an dem von ihm selbst erbauten Dome des h. Veit auf dem Hradschin zu Prag nämlich über dem Porticus am südlichen Kreuzarm ein grosses (34′ lang, 25′ hoch) Mosaikbild [3]) ausführen. Dasselbe besteht aus drei Abtheilungen. In dem Mittelbilde thront oben Christus als Weltrichter in der Mandorla, umgeben von einer Engelgloria. Darunter, auf dem Erdboden, knieen die sechs Landespatrone Böhmens. Inschriften geben ihre Namen. Noch tiefer, in den Zwickeln über den Spitzbogen, befinden sich die Bilder der Stifter, nämlich Kaiser Karl und seine Gemahlin Elisabeth im Krönungs-Ornat. Auf den beiden Seitenfeldern sieht man in der oberen Hälfte die zwölf Apostel in zwei Gruppen gesondert, darunter links die Auferstehung der Todten, rechts die Hölle dargestellt. Im ersten Bilde steigen die Verstorbenen aus ihren Gräbern, ein Engel zeigt ihnen den Weg ins Paradies. Im zweiten Bilde treibt der Erzengel Michael mit erhobenem Schwerte eine zusammengekettete Schar Verdammter dem durch Flammen bezeichneten Orte ihrer Strafe entgegen. Als Fürbitter sind hier Maria, dort Johannes angebracht.

Dieses Bild, welches in Zeichnung, Stil und Technik durchaus den ähnlichen gleichzeitigen Werken in Italien sich anschliesst, wurde in den Jahren 1370 und 71 auf besonderen Befehl Kaiser Karl's IV., wahrscheinlich von italienischen Künstlern, deren Namen uns nicht erhalten sind, deren Einfluss auf die prager Kunstweise jener Zeit aber auch sonst sich nachweisen lässt, ausgeführt und von den Zeitgenossen viel bewundert. Benesch von Weitmühl, welcher 1350—75 dem prager Dombau vorstand, sagt über dasselbe in seiner Chronik beim Jahre 1370: *„Eodem tempore fecit Dominus Imperator fieri et depingi supra porticum ecclesiae Pragensis de opere vitreo more graeco de opere pulchro et multum sumptuoso“*, und weiterhin beim Jahre 1371: *„Eodem anno perfecta est pictura solemnis, quam dominus Imperator fieri fecit in porticu ecclesiae Pragensis, de opere moysiaco more Graecorum, quae quanto plus per pluviam abluitur, tanto mundior et clarior efficitur.“* Doch blieb dieses grosse Mosaikwerk in Böhmen und Deutschland ohne häufigere Nachahmung.

Nur im äussersten Nordosten des deutschen Landes, im Ordenslande Preussen, entstanden, durch das prager Mosaikbild veranlasst, zwei andere musivische Werke. Es sind dies ein Bild am Dom zu Marienwerder und die kolossale Marienstatue an der Kirche des Ordenshaupthauses Marienburg.

Das Ordensland Preussen, am Ende des vierzehnten Jahrhunderts ein mächtiger, in höchster Cultur stehender Staat, unterhielt damals mannigfache Beziehungen zu Böhmen. Der deutsche Orden hatte dort ausgedehnte Besitzungen. Seitdem im Jahre 1348 durch Karl IV. in Prag eine Universität gegründet worden war, welche statutenmässig die Vorzüge der beiden damals hochberühmten Univertäten zu Paris und Bologna in sich vereinigen sollte, ging eine grosse Zahl strebsamer junger Leute aus dem Lande Preussen nach Prag, um daselbst

[1]) Vergl. Bock, Rheinlands Baudenkmale, Bd. I. Heft 8, Seite 25—26. Dieser Fussboden wird binnen Kurzem in den Jahrbüchern des rheinischen Alterthums-Vereins in würdiger Weise dargestellt werden.

[2]) Siehe Organ für christliche Kunst, 1866, Seite 213.

[3]) Genaue Beschreibung bei B. Grüber: Die Kathedrale des h. Veit zu Prag (Prag, 1870), Seite 39—40. Abbildung des Mittelbildes bei Ambros, Dom zu Prag (Prag, 1858), Seite 272.

gründliches und umfassendes Wissen sich zu erwerben. Unter ihnen befand sich auch Johannes Marienwerder. Er studirte daselbst seit 1365, wurde dort Magister und 1384 sogar Professor. Aber er blieb in fortwährender Verbindung mit dem Vaterlande. Johannes sah das Mosaik an der prager Domkirche, etwas ganz Neues in Deutschland, entstehen, hatte also Gelegenheit genug, die Vorzüge desselben kennen zu lernen. Es lag daher nahe, dass der Bischof Johannes I. von Pomesanien zu erhöhtem Schmuck seiner neu erbauten grossartigen, um das Jahr 1380 der Vollendung nahen Kathedrale ein Mosaikbild sich wünschte und desshalb den Künstler des prager Bildes oder einen seiner Freunde veranlasst hat, nach Marienwerder zu kommen und daselbst am Dome ein Bild auszuführen. — Vielleicht ist die Veranlassung dazu auch von dem kunstsinnigen und prachtliebenden Hochmeister Winrich v. Kniprode ausgegangen, welcher während seiner dreissigjährigen Glanzregierung an seinem Residenzschlosse Marienburg viel baute, u. A. daselbst, nach dem Muster englischer Capitelhäuser, jenen viel bewunderten grossen Remter, die grösste Leistung des Profanbaues im gesammten Mittelalter, ausführen liess. Er mag durch die begeisterten Schilderungen aus Prag heimgekehrter Landsleute bewogen worden sein, jene italienischen Künstler zu sich zu rufen, um durch sie die einige Jahrzehende vorher in bemaltem Stuck ausgeführte colossale Madonnen-Statue in einer Nische der Schlosskirche, welche durch den Einfluss der rauhen Witterung gelitten haben mochte, mit Mosaik überziehen zu lassen und sie dadurch mit bestem Erfolg vor weiterem Schaden zu bewahren. — Wer von Beiden, Bischof oder Hochmeister, die Initiative ergriffen, lässt sich aus den bis jetzt bekannten Nachrichten nicht feststellen. Sicher ist jedoch, dass im achten Jahrzehnt des vierzehnten Jahrhunderts beide genannte Werke, in Marienburg und Marienwerder, nahezu gleichzeitig ausgeführt worden sind.[1])

Das erwähnte Bild über dem Portal auf der Südseite des Domes zu Marienwerder ist $5^3/_4$' hoch, $6^3/_4$' breit, und stellt auf Goldgrund die Marter St. Johannis des Evangelisten, des Schutzpatrons der Kirche, dar. Der Heilige wird in einem Gefäss (mit Oel) gesotten. Links kniect betend ein Bischof, offenbar der Stifter des Bildes; rechts sieht man ein Thor als Andeutung der Stadt Rom, vor deren Thoren der Legende nach dieses Martyrium Statt hatte. Am unteren Rande des Bildes befindet sich (fragmentirt) folgende Inschrift: *„Johannes episcopus fecit fieri hoc opus anno domini 1380.“*

[1]) Genaueres darüber R. Bergau im Organ für christliche Kunst, 1865, Nr. 6.

Die Statue der Maria mit dem Jesuskinde, der Schutzheiligen der Marienburg und des ganzen Ordens, am Aeussern der Schlosskirche zu Marienburg[1]), durch Krone und Scepter als Himmelskönigin bezeichnet, ist auf ihrem erhabenen Standpunct von wunderbarer Wirkung.

Eine nicht unglaubwürdige alte Tradition berichtet, dass eine Nische im Westgiebel des Domes zu Frauenburg, welcher ebenfalls um 1380 gebaut wurde, mit einer ähnlichen Statue geschmückt gewesen sei, von welcher jetzt jedoch keine Spur mehr erhalten ist.

Die genannten Werke scheinen während des ganzen Mittelalters und bis auf die neueste Zeit hin die einzigen monumentalen Mosaiken in Deutschland geblieben zu sein. In den letzten Jahrhunderten war das Interesse für die Mosaikmalerei gänzlich verloren gegangen.

Bei dem Beginn des Studiums der Kunst-Denkmale des Mittelalters erregten sie jedoch neues Interesse. Während der Restauration der Marienburg wurde, auf Betrieb des Oberpräsidenten v. Schön, auch die mosaicirte Statue daselbst, an welcher bei der andauernden Vernachlässigung viele Pasten ausgefallen waren, im Sommer 1823 durch Alexander Gregori, einen Arbeiter der päpstlichen Mosaikfabrik zu Rom, restaurirt. Auch das prager Mosaikbild wurde auf Anregung des Grafen Chotek im Jahre 1837 unter Leitung des Malers Gurk restaurirt. — Der für Kunst im hohen Grade begeisterte König Friedrich Wilhelm IV. von Preussen kaufte im Jahre 1834 ein altes Mosaik aus der baufälligen Kirche S. Cipriano zu Murano bei Venedig und liess es 1847 in der Apsis der von ihm neu erbauten Friedenskirche bei Potsdam wieder befestigen. Ein anderes von ihm aus Ravenna gekauftes altes Mosaik (vom Jahre 545) steht zu Berlin noch immer in Kisten verpackt.

Da die Restauration der marienburger Statue sich nicht bewährt hatte, wurde eine Wiederholung derselben nothwendig. Unterdess hatte Dr. Salviati in Venedig[2]) die alte Kunst zu neuem Leben erweckt, und durch seine grossen in Venedig, Paris und London ausgeführten Arbeiten vortheilhaft sich bekannt gemacht. Auf Veranlassung des Geheimen Oberbaurathes Salzenberg in Berlin wurde daher Salviati mit einer neuen gründlichen Restauration dieser Statue beauftragt. — Derselbe sandte den Künstler Angelo Gagliardotti nach Marien-

[1]) Abbildung bei Frick, Schloss Marienburg, Taf. VII.

[2]) Ueber seine Fabrik in Venedig siehe Eitelberger in den Mittheilungen des österreichischen Museums für Kunst und Industrie, Nr. 67, Seite 364, und Tuckermann in der deutschen Bauzeitung, 1871, Nr. 6.

burg, welcher seine Arbeit daselbst in den Sommern 1869 und 1870 zu voller Zufriedenheit ausführte.

Durch die auf der pariser Ausstellung von 1867 ausgestellten Arbeiten Salviati's wurde das Interesse für neuere Ausführungen in Mosaikmalerei in weiten Kreisen verbreitet, und es ist zu hoffen, dass dieselbe fortan auch in Deutschland noch öfter zur Ausführung gelangen wird. Die Bahn dafür ist gebrochen durch das im Jahre 1870 ebenfalls auf Anregung des Geheimen Oberbaurathes Salzenberg, durch Salviati und Gugliardotti ausgeführte, 27¾ Fuss hohe, 17½ Fuss breite Madonnenbild am Westgiebel des Domes zu Erfurt.

Möchte die altehrwürdige, grossartige Kunst nun recht bald auch in Deutschland [1]) allgemeiner beliebt werden; möchte vor Allem die beabsichtigte Herstellung des Kuppelbildes im Dome zu Aachen und der kolossalen Madonnenstatue am Dome zu Frauenburg recht bald zur Ausführung kommen! — Auch der nun hoffentlich bald in Angriff zu nehmende Neubau eines Reichsdomes in Berlin bietet treffliche Gelegenheit zur Ausübung derselben. R. Bergau.

Eine englische Stimme über die deutsche Kirchenbaukunst der Neuzeit.

In der Sitzung des *„Royal Institute of British Architects"* in London vom 20. November v. J. hielt Herr H. W. Brewer einen Vortrag über „das Wiederaufkommen kirchlicher Architektur in Deutschland und Holland". Wir dürfen voraussetzen, dass jede von einem unbefangenen ausländischen Fachgenossen ausgehende Kritik unserer Zustände und Bestrebungen das Interesse unserer Leser erregen wird, und bringen daher die betreffenden Stellen zu ihrer Kenntniss. Auf Anmerkungen verzichten wir vorläufig, obwohl das Urtheil des Engländers, das übrigens augenscheinlich auf einer etwas mangelhaften und oberflächlichen Information beruht, verschiedentlich dazu herausfordert.

Bei Besprechung der beiden Hauptschulen kirchlicher Architektur, wie diese heutzutage in Deutschland in Thätigkeit sind, werde ich versuchen, dieselben so viel wie möglich von einem deutschen, nicht von einem englischen Standpuncte aus zu kritisiren. Ich werde versuchen zu bestimmen, was das Ziel deutscher Architekten eigentlich ist und in wie fern sie dieses Ziel entweder erreicht oder verfehlt haben. Gleichzeitig aber werde ich die Thatsache vor Augen behalten, dass es bestimmte Regeln gibt, welchen nie entgegen gehandelt werden darf, so sehr auch ein Stil sich ändern, oder der Geschmack wechseln möge. Es wird ein Jeder meiner Ansicht sein, dass die erste jener Regeln die ist, dass der Architekt sich genau mit einem Stil bekannt gemacht haben muss, ehe er in demselben zu entwerfen beginnt. Will er z. B. im mittelalterlichen Stil bauen, so muss er schon ziemlich genau wissen, was die Alten unter gleichen Bedingungen gethan haben würden; mit anderen Worten, er muss den Geist des Stils verstehen. Will er andererseits in einem neuen oder eklektischen Stile sich versuchen, so muss er sich alle die Elemente angeeignet haben, aus welchen dieser Stil zusammengesetzt ist, und diese Elemente werden natürlich vergangenen Zeiten und verschiedenen Ländern angehören.

Dies bringt mich auf den eklektischen oder münchener Stil, welcher der Zeit nach älter ist, als die Wiedergeburt der mittelalterlichen Architektur in Deutschland. Es wäre aus ästhetischen Gründen besser gewesen, wenn es umgekehrt gewesen wäre. Indem ich der Geschmacks-Verschiedenheit zwischen den Deutschen und uns, so wie den Umständen, welche dieselbe erzeugt haben, volle Rechnung trage, ist es mir dennoch unmöglich, ein einziges gutes Wort zu Gunsten dieses münchener Stils — dieser „Zukunfts-Architektur" — zu sagen. Meiner Ansicht nach ist es keineswegs eine Zukunfts-Architektur, und dies aus zwei Gründen: erstens ist es von vornherein gar keine Architektur, und zweitens erscheint es mir geradezu unmöglich, dass Künstler, welche nicht für die Gegenwart zu entwerfen verstehen, einen Zukunfts-Stil erfinden können.

Was ist nun dieser sogenannte münchener Stil? Es ist eine verworrene Mischung der romanischen, spätgothischen, italienischen, rein-griechischen, indischen, chinesischen, maurischen und venetianisch-gothischen Stile, ohne Bedenken neben, über und unter einander gesetzt. Beispiele sind das neue Maximilianeum, die Maximilian-Strasse und die Ludwigs-Kirche. Romanische Fenster mit spät-gothischem Maasswerk; maurische Zinnen; venetianisch-gothische Häkchen, welche gleich fetten Schnecken an falschen Giebeln hinanklettern. Das Dach ist gewöhnlich flach, und das in einem Lande, wo der Schnee oft 4 Fuss tief ist und neun bis zehn Wochen liegen bleibt.

Mit Bedauern muss ich erwähnen, dass dieser Stil überall in Deutschland Anklang gefunden hat. In München erfunden (und leider nicht patentirt — dann wäre

[1]) Dem Vernehmen nach beabsichtigt die berühmte Fabrik von Boch in Mettlach auch die Herstellung von Mosaikgemälden.

er rarer geblieben!), hat er sich in Berlin eingebürgert und hat dort entsetzlich Abgeschmacktes geleistet; so auch in Stuttgart, Hannover, Dresden und Karlsruhe; überall scheint er von oben herab, vom Hofe aus begünstigt zu sein. Beiläufig gesagt, ist überhaupt diese Einmischung der Behörden, besonders von Preussen und Baiern, dem wahren Interesse nationaler Baukunst durchaus schädlich. Als Beispiel sei der Wahl des Dombaumeister-Amtes in Köln gedacht; Zwirner war gestorben, die Einwohner Köln's, der Dombau-Verein, der Erzbischof, Alle wünschten die erledigte Stelle durch Herrn Statz besetzt zu sehen; denn dieser war nicht allein ein Kölner und kannte jeden Stein am Dome, sondern er hatte auch einige Jahre als Steinmetz am Dome gearbeitet, um dadurch den praktischen Theil seines Berufes kennen zu lernen, und hatte bereits mehrere schöne Kirchen im Erzbisthum erbaut. Trotz aller Bitten und Vorstellungen wurde den Kölnern jedoch „von oben herab" ein fremder Architekt aufgedrungen; dieser war natürlich ein Berliner und sein Gefühl für die Gothik mag man an der armseligen Terrasse erkennen, welche er jüngst um den hehren Bau angelegt hat.

Verlassen wir nun die münchener Schule und betrachten wir die gothische, so finden wir, dass die Periode, in welcher sie mit Erfolg und Bedeutung aufzutreten beginnt, unstreitig gleich nach der Zeit fällt, in welcher Scott seine Kirche in Hamburg begonnen hatte. Dieser Bau war der Anfang einer grossen Reformation in Deutschland — die italienische Schule ging unter und es entstand eine neue gothische an ihrer Stelle; dabei ist aber die sonderbare Thatsache zu bemerken, dass, obgleich dieser Wechsel von einer lutherischen Gemeinde ausging, er für die Protestanten in Deutschland doch keinen dauernden Erfolg hatte, während die Katholiken sich den wiedergeborenen Stil mit grosser Liebe aneigneten. Im Allgemeinen kann man sagen, dass protestantische Kirchen in münchener, katholische hingegen in gothischer Bauart hergestellt werden, obgleich das Umgekehrte hier und dort vorkommt, wie z. B. die neue protestantische Kirche in Bonn und die neue katholische in Wiesbaden. Beispiele neuerer prostestantischer Kirchen in jenem entsetzlichen „Zukunfts-Stil" sind u. A. in Freising, Aschaffenburg, St.-Goarshausen, Bingen, Ems, Limburg, Landshut, Ludwigshafen, Donauwörth und Mainz zu finden. Die neue lutherische Kirche in Wiesbaden ist eins der grössten unter diesen; ihrer Grösse und Mächtigkeit wegen ist sie vielleicht weniger hässlich zu nennen.

Wenn ich vorhin sagte, dass mit der St. Nicolai-Kirche in Hamburg eine neue Epoche in Deutschland begann, so will ich damit nicht gemeint haben, dass dies der erste Bau in moderner Gothik war, denn zwei interressante Bauwerke waren ihr voran gegangen, nämlich die Kirchen am Apollinarisberg von Zwirner und in der Au-Vorstadt (in München) von Ohlmüller. Erstere, obgleich hübsch und mit der reichsten Ornamentik ausgestattet, ist am Ende doch nur ein Spielzeug, und letztere, obschon eine der kostspieligsten Kirchen, welche je erbaut worden, ist, wie alles in München, nur Versuchsstück und übte keinen Einfluss auf die dortige Kunstrichtung aus.

Was nun die deutschen echt gothischen Künstler betrifft, so sucht man sie vergebens in Berlin, München, Dresden oder Stuttgart. Sie befinden sich in den Provinzstädten, in Köln, Aachen, Paderborn, Hildesheim, Fulda, Braunschweig und Regensburg, wo sie ihre Kunst beim Studiren der herrlichen Dome und Kirchen ihrer Vaterstädte gelernt haben. Von Höfen und Regierungen verkannt, von glücklicheren Rivalen in den Hauptstädten — den Männern der Zukunft — als Träumer verlacht und von allen öffentlichen Arbeiten in einem Lande ausgeschlossen, wo fast alle grösseren Bauwerke von der Regierung ausgeführt werden, suchen diese Künstler ihre Gönner unter städtischen Behörden und der Geistlichkeit. Herr Statz in Köln, Herr Güldenpfennig in Paderborn, Herr Denzel in Fulda und Herr Denzinger in Regensburg sind Männer, welche, meiner Ansicht nach, dem echten alten mittelalterlichen Geiste der Architektur bis jetzt in Deutschland am nächsten gekommen sind. Die Namen zweier Künstler sind mir entfallen, deren herrliche Werke ich in Hildesheim und Braunschweig gesehen, doch muss ich Herrn Kleinertz zu erwähnen nicht vergessen, dessen gelungene Ausschmückung von St. Maria im Capitol zu Köln, der St. Godehardi-Kirche in Hildesheim und der St. Catharinen-Kirche in Utrecht prächtige Beispiele decorativer Kunst zu nennen sind. Auf anderem Gebiete sei hier auch Dr. Bock in Aachen und Dr. Reichensperger in Köln genannt wegen ihrer trefflichen Werke über gothische Architektur und Kirchengeräth, so wie auch Herr Baudri in Köln, welcher Alles aufbietet, die Glasmalerei von der grellen „Transparent"-Schule Münchens in die Spuren wahrer Kunst zurückzuleiten. —

Herr Brewer ging nun in eine Detail-Beschreibung verschiedener Kirchen und Schulen über, von denen eine Anzahl Photographieen und Original-Skizzen an den Wänden des Vereins-Saales ausgestellt waren. Unter diesen befanden sich der Dom zu Paderborn, von Güldenpfennig restaurirt, der neue Dom in Linz von Vincenz Statz, die St. Mauritiuskirche in Köln, die

neue Oberhausener Kirche, der Dom zu Regensburg von Denzinger, die Ferstel'sche Votiv-Kirche in Wien, die Lazaristen-Kirche von Friedrich Schmidt und Andere mehr.

Es folgte hierauf eine Darstellung der gothischen Richtung in Holland, so wie die Beschreibung der besseren jüngsten gothischen Bauten daselbst. Noch ein Mal auf die münchener Schule zurückkommend, schloss Herr Brewer mit den Worten: „Unsere Vorfahren hinterliessen uns drei Hauptstile: den griechischen, den gothischen und den Renaissancestil; diese sind für uns Architekten die Primärstrahlen des Lichtes. Der gothische mit seiner goldenen Trefflichkeit ist der gelbe Strahl; der griechische mit seiner reinen Schönheit ist der blaue Strahl und die Renaissance mit ihrer üppigen Pracht ist der rothe Strahl; die Zeit allein kann diese drei Strahlen zusammenschmelzen und sie an den Tag bringen in der Morgendämmerung einer wahren Zukunfts-Architektur."

Es schloss sich hieran eine Besprechung, an welcher Sir Digby Wyatt und die Herren Waterhouse, Street und Andere Theil nahmen.

(D. Bauz.)

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Düsseldorf. August Rincklake, ein begabter Architekt, der seine Ausbildung der trefflichen Anleitung des Oberbaurathes Schmidt in Wien verdankt, lebt seit einigen Jahren hier und entwickelt eine staunenswerthe Thätigkeit. Ein schönes Dominicanerkloster, das leider wegen mangelnder Geldmittel nicht in vollem Umfange des prächtigen Planes vollendet werden konnte, und das seit dem Sommer 1870 eingeweihte Marien-Hospital waren die ersten grösseren Bauten, die auf den jungen Meister die allgemeine Aufmerksamkeit lenkten und welche die Veranlassung gaben, dass ihm Aufträge in grosser Zahl zukamen, die theils bereits vollendet, theils noch in der Ausführung begriffen sind. Die genannten beiden Gebäude, die im gothischen Stil in Ziegelrohbau ausgeführt wurden, bilden eine Zierde der Stadt Düsseldorf, welche bekanntlich in architektonischer Beziehung wenig Hervorragendes bietet. Eine eben so günstige Wirkung verspricht das grosse Carthäuser-Kloster hervorzubringen, welches Rincklake jetzt bei Calcum erbaut. Dasselbe soll 32 Zellen enthalten, und wird ebenfalls im Charakter der Gothik gehalten, den auch die jüngst vollendete hübsche Kirche in Rath zeigt. Ein bedeutendes Bauwerk ist ferner die grosse Kirche zu Stehle, welche, auf einer Anhöhe gelegen, den Ort in malerischer Weise krönt. Sie hat eine 60 Fuss Spannweite haltende Kuppel und eine grosse Thurmfaçade, und zeichnet sich eben so durch feine Gliederung und künstlerische Durchbildung der einzelnen Theile wie durch den mächtigen Eindruck des Ganzen vortheilhaft aus. Während wir es hier mit einem Quaderbau zu thun hatten, müssen wir uns jetzt wieder zu einer aus Ziegeln erbauten Kirche wenden, die, in Gustdorf bei Grevenbroich errichtet, besonders wegen ihres schönen Thurmes zu rühmen ist. Dieselbe ist ebenfalls in gothischem Stil gehalten, den auch die noch unvollendeten Kirchen zu Hilden und Hochdahl zeigen. Ein sehr schätzbares Werk hat Rincklake auch in der Kircke zu Aldegrund geschaffen, die ganz im Charakter der an der Mosel bereits vorhandenen Bauten, welche für die dortige Gegend so bezeichnend sind, entworfen und aus Bruchsteinen ausgeführt wurde und auch eine überaus reiche, stilvolle und künstlerische Ausschmückung aufweist. In ähnlicher Weise soll auch die Kirche zu Trarbach errichtet werden, deren Bau im Frühjahr beginnt. Erwähnen wir ferner einige kleinere Gebäude, wie Kranken-, Schul- und Privathäuser, die unter des fleissigen Architekten Leitung nach seinen Plänen in Düsseldorf und Umgegend errichtet werden, so bleibt uns nur noch übrig, der Restaurations-Bauten zu gedenken, die Rincklake mit feinem Verständniss und geschickter Benutzung des Vorhandenen auszuführen weiss. Vor Allem ist da die alte berühmte Stiftskirche zu Kaiserswerth, die aus dem eilften Jahrhundert stammt, welche durch ihn zwei neue Thürme erhält und im Ganzen gründlich renovirt wird; ferner die höchst originelle Kirche zu Rothingen aus dem dreizehnten Jahrhundert, für welche auch eine neue innere Ausstattung beabsichtigt ist, und die dem zwölften Jahrhundert entstammende Kirche in Himmelgeist. In all diesen Arbeiten bewährt der Meister seine eingehenden Studien, die ihn besonders befähigen, ältere Bauwerke charakteristisch wieder herzustellen. Es ist desshalb sehr zu beklagen, dass es ihm nicht vergönnt war, in seiner Vaterstadt Münster die Restauration der bekannten Lambertikirche nach seinen Plänen vorzunehmen, welche von den Richtern der Concurrenz-Arbeiten einstimmig als die besten anerkannt waren, dessenungeachtet aber zu Gunsten eines anderen Concurrenten von den leitenden Personen nicht zur Ausführung erwählt wurden, was einen neuen interessanten Beitrag zu dem auch in diesen Blättern mehrfach erörterten Concurrenz-Unwesen liefert. Dass Rincklake auch in Herstellung kunstindustrieller Gegenstände, wie Lampen, Leuchter, Monstranzen, Taufschüsseln und dergl. Vorzügliches leistet, führen wir nur beiläufig an, obgleich wir diesen in unserer Zeit leider nicht genug beachteten Zweig künstlerischer Wirksamkeit keineswegs unterschätzen.

Berlin. Michael Beer'sche Stiftung. Der diesjährige Preis der Michael Beer'schen Stiftung für Maler und Bildhauer jüdischer Religion ist für Geschichtsmalerei ausgesetzt. Die Wahl des darzustellenden Gegenstandes bleibt dem eigenen Ermessen des Concurrenten überlassen. Die Bilder müssen ganze Figuren enthalten, aus denen akademische Studien ersichtlich sind, in Oel ausgeführt sein und in der Höhe nicht unter 3 Fuss, in der Breite nicht unter $2^1/_3$ bis $2^1/_2$ Fuss betragen. Der Termin für die Ablieferung der Bilder an die königl. Akademie zu Berlin ist auf den 11. Juli d. J. festgesetzt, und es haben nach den Bestimmungen des Statuts die Concurrenten gleichzeitig einzusenden: 1) Eine in Oelfarben ausgeführte Skizze, darstellend: Joseph von seinen Brüdern verkauft, 1. Buch Mosis,

Capitel 37. 2) Mehrere Studien nach der Natur, so wie Compositions-Skizzen eigener Erfindung, welche zur Beurtheilung des bisherigen Studienganges des Concurrenten dienen können.

Breslau. Erst seit etwa sechszehn Jahren hat eine consequente, in streng wissenschaftlichem Geiste durchgeführte Erforschung der Denkmäler und Kunstwerke von Schlesien begonnen. Die ersten entscheidenden Schritte geschahen durch die Arbeiten des Dr. Hermann Luchs, der zugleich die Anregung zu einer Vereinigung der gleichgesinnten Freunde heimischer Kunst und dadurch zu der Gründung und der Pflege des Museums schlesischer Alterthümer gegeben. Zu den jüngeren Kräften, welche diese Arbeiten in demselben Sinne weiter geführt, gehört vorzugsweise Alwin Schultz, der in zahlreichen Einzelpublicationen architektonischer und anderer Denkmäler, so wie in seiner urkundlichen Geschichte der breslauer Maler-Innung von gründlichen Studien Zeugniss abgelegt hat. In einer kleinen Festschrift, betitelt: „Schlesiens Kunstleben im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert. Verfasst im Namen des Vereins für Geschichte der bildenden Künste in Breslau als Festgeschenk für dessen Mitglieder von Dr. Alwin Schultz etc. Mit sechs autographirten Tafeln. Breslau, 1870", macht er einen dankenswerthen Versuch, auf Grund des bis jetzt von der Specialforschung Ermittelten ein Gesammtbild der mittelalterlichen Kunstentwicklung in Schlesien zu geben, das, so gedrängt die Form ist, doch eine ausreichende Uebersicht gewährt. Die Monumente aus der romanischen Zeit sind in Schlesien spärlich gesäet. Der bedeutendste Rest dieses Stils in Breslau, das prächtige Portal der Vincentius-Abtei, jetzt in der Magdalenenkirche eingemauert, gehört auch wohl erst dem dreizehnten Jahrhundert an. Dann aber tritt schon ziemlich früh die Gothik auf, zuerst in dem 1244 begonnenen Chorbau des breslauer Domes. Bei den frühesten Denkmälern in diesem Stil ist zwar die Mauermasse in Ziegeln gehalten, aber der Haustein ist dennoch in grösserer Ausdehnung zur Anwendung gekommen. Hier findet man noch Feinheit und Reichthum in den Einzelformen. Dies mindert sich in der späteren Gothik, wo der Haustein in geringerem Maasse und in schlechter Qualität verwendet wird, während man doch nur selten Formsteine verwendet; und so stehen die späteren Werke — vielleicht nur das schöne Rathhaus in Breslau abgerechnet — doch kaum mit den gleichzeitigen Leistungen im übrigen Deutschland auf gleicher Höhe. In der Baukunst findet kein Einfluss von Böhmen her Statt, wohl aber ist er gelegentlich in Werken der Plastik und der Malerei nachzuweisen. Die beigegebenen Illustrationen zeigen einen kleinen, aus vier Flügeln bestehenden Altar aus der Clarenkirche und verschiedene Proben von Miniaturen aus Handschriften, unter denen zwei spätromanische Initialen besonders schön sind. A. W.

Lauenburg (in Pommern). Nachdem das auf dem hiesigen Marktplatze stehende Rathhaus von den es begränzenden Baulichkeiten durch Abbruch der letzteren befreit worden, ist auf Anordnung des Cultus-Ministeriums der Conservator der Kunstdenkmäler, Geh. Reg.-Rath v. Quast, dahin gesandt worden, um dasselbe in Betreff seines architektonischen Werthes und seiner eventuellen Reparaturfähigkeit zu prüfen und über den Befund zu berichten. Dieser Bericht sagt: „dass namentlich der südliche Giebel des Rathhauses eine so glücklich componirte Architektur bilde, wie v. Quast nur wenige Beispiele der Art bekannt sind", und gipfelt dahin, dass das wahrscheinlich aus dem 15. Jahrhundert herstammende Bauwerk nicht abgebrochen, sondern conservirt werden müsse, und die darin herzustellenden Räume sich besonders zu Rathhauszwecken eignen würden.

Mainz. Die über das Schicksal der Krypta unseres Domes obschwebende Frage ist durch Beschluss von Bischof und Domcapitel glücklich gelöst: Die Krypta unter dem Ostchore wird wieder hergestellt werden.

Inzwischen wurde durch fortgesetzte Nachgrabungen die Wand-Architektur auch in der Apsis blossgelegt. Sie ist über Manneshöhe erhalten und folgt genau der Anordnung der westlichen Theile. Es scheint, dass die Seitenschiffe als Umgang um das Mittelschiff fortsetzten. Die Eingänge fanden sich ebenfalls noch fast vollständig sammt der Treppen-Anlage erhalten; diese zog sich aus den Seitenschiffen vor dem westlichen Ende der Krypta als eine Art Vorhalle hin.

Auch von dem Lettner zeigen sich jetzt die Sockel, welche beträchtlich tief in den Boden verschüttet waren. Danach befand sich der Boden des Mittelschiffes, welcher erst durch Anschüttungen im 17. Jahrhundert auf seine jetzige Höhe gebracht wurde, in der gleichen Ebene mit dem Boden unter dem Lettner.

Eben ist man mit dem Versetzen der grossen Rococo-Monumente des Grafen Lamberg und des Landgrafen von Hessen im Ostchore beschäftigt; sie erhalten ihre Stelle an den nach den Seitenschiffen gewendeten Flächen der Längenmauern der östlichen Vierung.

Mainz. Die baulichen Veränderungen, welche seit einigen Jahren an der ehemaligen Abteikirche zu Seligenstadt am Main (zwischen Hanau und Aschaffenburg) vorgenommen werden, haben dieses höchst interessante Baudenkmal zum grössten Theile um seine charakteristischen Eigenthümlichkeiten gebracht. Es ist wahrhaft unbegreiflich, wie unter der Aufsicht und Mitwirkung der Baubehörden noch immer solche Vorkommnisse möglich sind, wie wir sie hier leider wiederum zu verzeichnen haben. Die Westfaçade war früher von zwei mächtigen viereckigen Thürmen aus romanischer Zeit flankirt. Einer derselben war angeblich wegen Baufälligkeit schon vor längerer Zeit bis auf die unteren Theile abgebrochen. Obschon gewiegte Fachleute sich für Beibehaltung des anderen Thurmes bei einer etwaigen Restauration ausgesprochen hatten, ward er dennoch dem Untergange geweiht, und an die Stelle der alten Thürme wurde mit Aufwand von sehr beträchtlichen Kosten eine nichtssagende, im Einzelnen wie im Ganzen gänzlich verfehlte Façade mit zwei schwindsüchtigen Thürmen erbaut. Beim Umbau des Westgiebels wurde auch der höchst merkwürdige Unterbau der Orgel entfernt. Derselbe diente ursprünglich als Lettner und war nach Anlage und Detailbildung dem schönen Lettner aus der Uebergangszeit zu Gelnhausen nahe verwandt. Statt dieses Prachtstück in der Art wieder zu verwenden, wie es in ganz geeigneter und schonender Weise in der Zopfzeit

geschehen war, zwängte man die Details in ein kleines Thurmgewölbe, um eine sog. Taufkapelle mit den Architekturgliedern des alten Lettners (!) zu bekleben. Bei Aufräumen des Bodens hatte man Steinsärge gefunden, um deren Inhalt wie würdige Aufstellung jedoch lange Zeit Niemand besorgt war. Auch wurde eine höchst merkwürdige Piscina-Figur (ein Levit, der ein Wasserbecken hält) aus feinkörnigem Marmor entdeckt, und nach der eigenthümlich antikisirenden Gewandung wäre es möglich, dass die Arbeit noch in die Zeit der ersten Klostergründung in der carolingischen Periode gehörte. Der Umbau der Seitenschiffe, wie er beabsichtigt ist, wird die letzten Spuren des älteren romanischen Baues verwischen; denn das Mittelschiff wurde nach einem Brande bereits in der Zopfzeit verändert. Hinsichtlich der inneren Einrichtung sollen auch die grossen Chorgitter, wahre Prachtstücke von Rococo-Schmiedewerk, entfernt werden; eben so die malerische Uhrgalerie im südlichen Seitenschiffe. Für das riesige Zopfgrabmal von Eginhard und Emma ist eine andere Aufstellung in einem Seitengewölbe beabsichtigt. Da zu alle dem auch eine sogenannte „decorative Ausstattung" noch kommen soll, so wird wahrscheinlich auch der prachtvolle Chorbau aus der Uebergangszeit nach Thunlichkeit verunstaltet werden. In den Blendarcaden der Apsis waren früher schon Spuren von alten Wandmalereien hervorgetreten; es wird jedoch kaum weder im Interesse der Erhaltung, noch der Wiederherstellung etwas dafür geschehen. Wie schmerzlich es auch sein mag, immer noch solche Fälle wie der eben besprochene anführen zu müssen, darf es doch um so weniger unterbleiben, als selbst-berufene Schützer noch in solcher Weise am Ruin unserer alten Baudenkmale mitarbeiten. Friedrich Schneider.

Nürnberg. Die letzten Tage des verflossenen Jahres (schreibt der Vorstand des Germanischen Museums) brachten uns noch die erfreuliche Mittheilung, dass Se. Excellenz der kgl. preussische Finanzminister gestattet hat, dass von der Verwaltungs-Commission des sequestrirten Vermögens Sr. Majestät des vormaligen Königs Georg von Hannover, der seiner Zeit, nach Sequestrirung des Vermögens, eingezogene Jahresbeitrag zu 200 Thlrn. vom 1. Januar [illegible] wieder gezahlt werde. Erfreulich ist es auch, mittheilen zu können, dass neuerdings eine Reihe deutscher Städte zu der Zahl der beitragenden hinzugetreten ist, die theils in dieser, theils in der folgenden Nummer im Verzeichnisse der neuen Beiträger sollen aufgeführt werden.

In Hamburg hat sich, durch unsern Pfleger Dr. J. Voigt angeregt, ein Comité gebildet, bestehend aus den Herren: Dr. H. Gries, Dr. A. H. Kellinghusen, Prof. A. Kiessling, Arnold Otto Meyer, Prof. Christian Petersen, Georg Theodor Siemssen, Senator A. Tesdorpf, Dr. J. F. Voigt, A. N. Zacharias, welches einen Aufruf an die Bewohner Hamburgs erlassen hat, das Germanische Museum kräftig zu unterstützen, sowohl durch Jahresbeiträge als durch einmalige grössere Gaben, die für die Herstellung eines Saales bestimmt sind, welcher unter dem Namen „Hanseatischer Saal" die Geschichte des Handels und der Schifffahrt übersichtlich darstellen und insbesondere Erinnerungen an den Hansebund bringen soll. Dieser Aufruf hat gute Aufnahme gefunden, und es sind bereits namhafte Zeichnungen erfolgt, die wir, sobald das Resultat übersichtlich vorliegen wird, gemeinsam bekannt geben werden.

Leider haben wir diesen Nachrichten auch die vom Tode eines der eifrigsten Förderer unserer Anstalt, des Mitgliedes unseres Verwaltungs- und Gelehrten-Ausschusses, des Hofraths und Professors Dr. C. B. A. Fickler in Mannheim, anzureihen.

Wien. Der Kaiser von Oesterreich hat dem Professor an der Akademie der bildenden Künste hierselbst Joseph Ritter v. Führich bei dem Anlasse seines Uebertrittes in den bleibenden Ruhestand in Anerkennung seiner grossen Verdienste um die Kunst das Comthurkreuz des Franz-Joseph-Ordens verliehen.

Von der Feistritz. Im vorigen Monat kam in unsere Gegend ein Mann, der sich für einen „Paramenten-Schneider" ausgab und sogar einen Gesellen mit sich führte.

Er war mit ganz guten Zeugnissen von Pfarrvorstehungen ausgerüstet und wusste es durch diese, so wie durch seine geläufige, wo nöthig, auch spitze Zunge, dahin zu bringen, dass er von einem hierortigen Kirchenpropste mit der Renovirung zweier alter Fahnen und mit der Anfertigung einer neuen Todtenfahne betraut wurde.

Der grosse Tag, an welchem die vollendeten Werke unseren kunstrichterlichen Blicken einen Genuss bereiten sollten, kam endlich, und — — mir fiel unwillkürlich der Hexameter *„monstrum horrendum ingens etc."*, so wie Eulenspiegel's „Durchzug der Israeliten durchs rothe Meer" ein!

Die alten Fahnen waren mit Stichen, wie sie kleine Mädchen bei ihren ersten Nähversuchen zu machen pflegen, ausgebessert, und dann mit einer alkermusfarbigen Flüssigkeit überstrichen. Die gemalten Bilder derselben waren zwar wieder auf den nämlichen Ort genäht, hatten aber die Ausbuchtung der herrlichsten Schmeerbäuche erhalten. Doch das war noch Alles erträglich gegen die neue Todtenfahne. Die war aus schwarzem Sammt mit den oben geschilderten Stichen zusammengenäht und dann auf einer Seite mit einem weisslinnenen Todtenkopf, auf der anderen mit dem simpelsten Additionszeichen (+), ebenfalls aus weisser Leinwand, gar wunderlich verziert. Die beiden Monstra waren aber nicht einmal glatt aufgenäht, sondern boten dem Auge des Beschauers Gelegenheit zu den interessantesten Studien über Falten und schiefe Ebenen.

Von dem Kirchenpropste über diese Unregelmässigkeiten zur Rede gestellt, antwortete der Mann, dass ja auch nicht alle Menschen gleich schön und gerade gewachsen seien, sondern Manche bedeutende Unregelmässigkeiten aufzuweisen hätten.

Zu allem Ueberflusse verkaufte er noch einem hiesigen Besitzer eine alte Fahne, welche er mit sich führte, um 2 Fl. mit dem Vorgeben, der Kirchenpropst habe die andere Hälfte dafür bereits gezahlt und er liesse den in Rede stehenden Besitzer ersuchen, für die Kirche die obige Summe zu spendiren.

Der gute Mann hat jetzt eine unbrauchbare Kirchenfahne in eigenem, unbestrittenem Besitze.

Alle noch nicht beschwindelten Kirchenvorstehungen werden hiermit vor diesem Sohne der Neuzeit freundlichst gewarnt. I. P.

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.



Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 5. Köln, 1. März 1872. XXII. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Ueber die Steinmetzzeichen und insbesondere die des mainzer Domes.[1])

Von Friedrich Schneider, Dompräbendat zu Mainz.

Ueber die Steinmetzzeichen ist seit einigen Jahrzehenden eine nicht unbeträchtliche Literatur erwachsen. Wie zahlreich die bezüglichen Arbeiten auch sind, so konnte bisher doch keine derselben als erschöpfend gelten; bald war es der archäologische, bald der bautechnische Gesichtspunct, welcher besonders heraus gekehrt war, dann waren es wieder die mystisch-symbolischen Bezüge, von welchen die Betrachtung ausging: es war eigentlich eine atomistische Behandlung des Gegenstandes. Dass eine solche unzureichend sein musste, begreift sich leicht. Es schwebte der Gegenstand so zu sagen in der Luft, da der Boden so gut wie unbekannt blieb, woraus diese eigenthümliche Classe von Zeichen entsprossen war. Diese *terra incognita* sollte nun endlich auch erschlossen werden. Es ist immer etwas Grosses um einen Gedanken, durch welchen ganz neue Bahnen eröffnet werden; aber es ist wohl kein kleineres Verdienst, zerstreut aus einander liegende Glieder zu einem Ganzen zu vereinigen und diesem Gebilde den eigentlichen Lebenshauch einzuflössen. Das Resultat einer Thätigkeit letzterer Art liegt in Homeyer's „Haus- und Hofmarken"[2]) vor uns.

In diesem Werke, der reifen Frucht vieljähriger, unermüdeter Forschung, findet sich die ganze Zeichenwelt, welche unter dem gemeinsamen Namen „Haus- und Hofmarken" begriffen wird, zum ersten Male in ihren zahlreichen Abstufungen zu einem Gesammtbilde vereinigt und ihre Stellung in der Culturgeschichte erörtert. In einer fast geheimnissvollen Weise hat sich nämlich neben der lebendigen und neben der Schriftsprache im Laufe der Zeiten eine Art von Zeichensprache entwickelt, worin mit einer instinctiven Neigung Volksstämme sich begegnen, welche räumlich weit von einander getrennt sind. Vom skandinavischen Norden bis tief nach Spanien hinein lebt diese Zeichensprache, und wo die Sprachengränzen trennend sich erheben, springt die Marke als allverständliche Ausdrucksweise von einem Gebiete zum anderen. Vom Norden Schottlands und Englands regiert sie durch die Niederlande über ganz Deutschland und zweigt sich nach Frankreich wie bis jenseits der Alpen, nach Piemont.

Schon in den ältesten Volksrechten finden sich „Zeichen" oder „Marken" in Uebung. Am frühesten prägt sich deren Gebrauch gerade in rechtlichen Beziehungen aus. Der tiefste Sinn solcher Zeichen liegt wohl darin, dass sie in augenfälliger, gemeinverständlicher Weise die verschiedenen Beziehungen einer Person vor aller Welt ausdrücken sollen, und sicher liegt deren älteste Anwendung in dem Kenntlichmachen des beweglichen Eigenthumes; dazu dienten lineare, strichliche Zeichen,[1]) bei welchen der Stab oder Stamm als Grundform in der

1) Die erste der drei Tafeln, welche die Steinmetzzeichen enthalten, geht mit unserer heutigen Nummer, die beiden übrigen folgen in den gewöhnlichen Abständen. D. Red.

2) Die Haus- und Hofmarken, von Dr. C. G. Homeyer. Mit XLIV Tafeln. Berlin, MDCCCLXX. Gr. 8. XXIV u. 423 S.

1) Homeyer, l. c. S. 139.

verschiedensten Weise durch Zufügung seitlicher oder durchschneidender Linien ausgestaltet wird. Die Herstellung geschieht durch Hauen, Schneiden, Reissen in Bäume, Pfähle, Balken, Steine u. s. w. Durch die gleichbleibende Führung solcher Marken wird ein ursprünglich zufälliges Zeichen zu einem Merkmale der Person, so dass die Marke in ihrer rechtlichen Bedeutung mit Siegel und Namens-Unterschrift gleichbedeutend wird. Die Marke tritt ferner in das Siegel und wird gar zum Wappen; gleichzeitig überträgt sie sich auf Haus und Hof und heftet sich dem unbeweglichen Besitze an. Endlich geht sie vom Individuum auf die Familie und wird erblich.

Neben der räumlichen Verbreitung verdient bemerkt zu werden, wie der Gebrauch dieser Marken die verschiedensten Stände der Geburt und des Berufes durchzieht. In den Städten, sagt Homeyer,[1]) kann weder der Patricier noch der geringste Handwerker, auf dem Lande wenigstens kein Stellenbesitzer der Marke entbehren. Auch Geistliche, Gelehrte, Künstler, Frauen, juristische Personen führen sie.

Eine nicht geringere Verwandtschaft besteht in der sachlichen Anwendung der Marken.[2]) In überraschender Weise zeigt sich, wie die Sitte weit entfernter Zeiten oder Landstriche oft bis in die kleinsten Wendungen zusammentrifft. Die Bauern in Mecklenburg, in Pommern, im Oderbruch gebrauchen noch jetzt zum Loosen die mit ihren Zeichen versehenen Stäbchen eben so, wie die Friesen vor tausend Jahren ihre „*tenos cum suo signo*". In den Werdern bei Danzig bewahrt man gleichmässig wie im Oberwallis die sämmtlichen Marken der einzelnen Gehöfte bei dem Ortsvorsteher in Tafeln, oder Stöcke eingeschnitten, um danach die Gemeindeleistungen zu regeln. Auf Hiddensee bei Rügen wandelt sich das Stammzeichen für die einzelnen Linien des Hauses[3]) nach demselben Princip wie im bernischen Jura ab.

Aus diesen Andeutungen erhellt, ein wie weites, für die Cultur- und Rechtsgeschichte gleich wichtiges Feld in den Haus- und Hofmarken vor uns liegt. Was nun insbesondere die Steinmetzzeichen betrifft, so werden dieselben von Homeyer unter den Urheberzeichen[4]) eingehend behandelt. Im Anschlusse an diese Ausführungen sollen in den nachfolgenden Zeilen die gewonnenen Resultate in Kürze zusammengestellt werden. Da die an dem mainzer Dome vorfindlichen Zeichen bis jetzt noch nicht in der Oeffentlichkeit bekannt geworden sind, so bietet sich hier gleichzeitig die erwünschte Gelegenheit, auch hierüber Einiges mitzutheilen.

1) l. c. Vorrede VIII.
2) Vorrede IX.
3) l. c. S. 192: Die Stammtafel der Familie Gau vom J. 1853.
4) l. c. S. 282—296.

Der Begriff der Steinmetzzeichen ergibt sich am einfachsten und deutlichsten aus ihrer Zweckbestimmung.[1]) Von den Marken im Allgemeinen lässt sich nämlich sagen, dass sie „in allen den Fällen gebraucht wurden, in welchen man gegenwärtig den Namen zu setzen pflegt". Die Steinmetzzeichen insbesondere gehören nun in die Classe der Erzeuger- oder Urheber-Zeichen;[2]) diese aber „sollen den Ursprung des Erzeugnisses aus einer bestimmten menschlichen Thätigkeit durch ein Zeichen an diesem Gegenstande kund geben, sei nun von dem Werke einer ganzen gewerblichen Anstalt oder eines einzelnen Künstlers, Handwerkers, Landwirthes u. s. w. die Rede". „Die Bezeichnung ist theils eine von der Obrigkeit gebotene, welche sich nöthigenfalls an den Autor halten will, theils eine freiwillige, damit das Werk den Meister lobe, oder auch, damit sein schon löblich bekanntes Zeichen die Arbeit empfehle."

Dass diese Definition der Urheberzeichen im Allgemeinen auch auf die Steinmetzzeichen volle Anwendung erleidet, wird sich im Verlaufe noch näher zeigen; aber als ganz besondere Vorzüge derselben verdient hier gleich hervorgehoben zu werden, dass sie durch ihre erschöpfende Weite nicht bloss die Steinmetzzeichen in ihrer letzten Entwicklung, sondern auch die Vorstufen und besonderen Arten dieser Kategorie von Marken in sich beschliesst und durch Zugrundelegung eines allgemeinen Begriffes die einzelnen Erscheinungen aus einer gemeinsamen Abstammung erklärt. Denn wenn auch die Unterschiede zwischen den anfänglichen Formen dieser Zeichen und den regelmässig gebildeten Marken des 15. und 16. Jahrhunderts, wie auch zwischen den Vorsetzzeichen und den persönlich geführten nicht in Abrede gestellt werden soll, so betrachtete man doch bislang diese verschiedenen Species vorwiegend getrennt und in ihrer Unterscheidung fast nicht mit Beziehung auf ihren gemeinsamen Charakter, welcher eben gerade in dem Begriffe des Urheberzeichens liegt.

Der Ursprung der Steinmetzzeichen lässt sich jetzt bis in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts verfolgen. Zwar sind auch auf römischen Denkmalen solche nachgewiesen worden;[3]) da indessen ein Zusammenhang mit den verwandten Zeichen aus dem Mittelalter nicht dar-

1) l. c. 203.
2) Homeyer, l. c. S. 277.
3) Homeyer, l. c. S. 283. — Otte, Deutsche Baukunst, S. 11.

gethan ist, so können jene füglich ganz ausser Betracht bleiben. Auf den ersten Blick mag es räthselhaft erscheinen, wie plötzlich ein solcher Gebrauch in den verschiedensten Länderstrichen fast gleichzeitig aufspringt und in einer gleichartigen Weise festgehalten und weiter geführt wird. Denn vor Ausgang des 12. Jahrhunderts finden sie sich in Kärnthen wie in Nieder-Baiern, am Rheine und in Schwaben, in Hessen und Thüringen; aber auch weiter über die Gränzen des deutschen Reiches hinaus in England, in Frankreich besonders an den romanischen Bauten im Süden [1]) und in grosser Menge auch in Spanien. Da gerade über das Vorkommen der Steinmetzzeichen an mittelalterlichen Baudenkmalen in Spanien das treffliche Werk des hervorragenden englischen Architekten G. Street [2]) eine Reihe der interessantesten Notizen enthält, welche bis jetzt in der deutschen Literatur noch nicht verwerthet sind, [3]) so sollen die bezüglichen Daten hier besondere Erwähnung finden.

Diese Thatsache dürfte jedoch nicht zum kleinsten Theile ihre Erklärung in der tiefgreifenden Umgestaltung finden, welche sich bezüglich des Baubetriebes im Laufe des 12. Jahrhunderts in der ganzen abendländisch-christlichen Welt vollzog. Gerade in diese Zeit [4]) fällt nämlich die Befreiung des dritten Standes von der alten Hörigkeit, und in demselben Maasse, als die Spuren des alten Verhältnisses verschwinden, tauchen überall die Handwerks-Innungen auf. Auch das Baugewerke wurde nunmehr frei von der nach alter Weise erzwungenen Frohnarbeit; die Maurer, Steinmetzen, Zimmerleute erscheinen neben den Kaufleuten, Webern, Tuchmachern, Metzgern und Bäckern als freie Genossen, welche zur Hebung des Gewerkes und zum gegenseitigen Schutze ihrer Interessen sich verbunden hatten. Was liegt nun näher, als dass mit der Ausbildung der Genossenschaft selbst auch der Betrieb des Gewerkes in seinen Einzelheiten geregelt wurde? In demselben Maasse aber wie die Arbeit frei wurde, machte sich auch das Lohnverhältniss geltend, und gewiss wäre es denkbar, dass gerade an die zwischen den Gesellen und dem Meister Statt findende Abrechnung über gefertigte Arbeit sich der Gebrauch von bestimmten Marken als Abrechnungszeichen geknüpft hätte. Geht doch die Sitte, das Rechnungswesen auf verschiedenen Gebieten durch Contozeichen und Kerbhölzer zu führen in die ältesten Zeiten hinauf und hat sich selbst noch bis auf unsere Tage erhalten. [1]) Bis jetzt ist freilich für die Baugewerke ein solches Verfahren urkundlich nicht nachgewiesen; es möchte indess verstattet sein, eine Lösung über den Ursprung der Steinmetzzeichen in dieser Richtung wenigstens anzudeuten. In der Form der Zeichen, wie in der Art ihrer Verwendung scheint nichts zu liegen, was mit einer solchen Annahme unvereinbar wäre.

Ein anderer Umstand, welcher der einmal angenommenen Führung solcher Zeichen rasche Verbreitung verschaffte, liegt in dem Umschwunge der Bautechnik, wie wir sie gerade gegen Schluss des 12. Jahrhunderts allenthalben beobachten. [2]) Der Quaderbau gewinnt nämlich allenthalben da, wo die Verhältnisse es erlauben, die Oberhand, und das Bruchstein-Mauerwerk verschwindet zunehmend. Damit bahnte sich im Baubetrieb ein verändertes Verhältniss an, indem die Zahl und Aufgabe der Maurer sich verminderte und die Classe der Steinmetzen zahlreicher und ihre Arbeit wichtiger wurde. Es bedurfte damit einer grösseren Aufmerksamkeit, ja einer bestimmten Berechnung beim Zurichten und Versetzen der Steine, so dass eine gewisse Bezeichnung derselben sich aus Gründen der Bauführung eben so natürlich, als nothwendig erwies.

Anfänglich dürften nun diese verschiedenen Zwecke ihren Ausdruck in jenen Zeichen gefunden haben, welche wir an Bauten der letzten romanischen Epoche und des Uebergangs-Stiles wahrnehmen. Wie die Zeichen selbst von jenen der späteren Perioden durch ihre Form sich merklich unterscheiden, so mag auch ihre Anwendung in der ersten Zeit unbestimmter und mehr dem persönlichen Belieben des Einzelnen anheimgestellt gewesen sein. Dass später eine Klärung und Scheidung hierin Statt gefunden, soll keineswegs in Abrede gestellt werden. Die Unterschiede zwischen den persönlich geführten Meister- und Gesellenzeichen und den Versetzzeichen liegen ja klar zu Tage; dass aber dem zuletzt bis ins Einzelne ausgebildeten Zeichen-Systeme der Hütten eine Reihe von Vorstufen vorausging, und die Entwicklung etwa in der angedeuteten Weise geschah: das möchte hier als Vermuthung ausgesprochen sein.

Fassen wir nun die Gestalt der ältesten Zeichen ins Auge, so begegnen wir hier noch nicht einer allgemeinen Grundform, welche nur durch Zufügungen verschieden abgewandelt erscheint, sondern es sind eine Reihe unter

1) Caumont, *Abécédaire d'arch. relig.* V. ed. p. 143.

2) *Some account of Gothic Architecture in Spain, by George Edmund Street, A. R. A.* II. ed. London, 1869. Gr. 8. Mit 51 Illustr. u. 25 Grundrissen. 527 S.

3) Auch Homeyer scheint Street's Werk nicht bekannt gewesen zu sein.

4) Arnold, Verfassungsgeschichte d. deutschen Freistädte. I. 250 bis 258. Maurer, Städte-Verfassung. II. S. 479 ff.

1) Homeyer, l. c. S. 214 ff.

2) Otte, Deutsche Bauk. S. 302.

einander wesentlich unterschiedener Bildungen: Kreuze, an den Enden geschlossene Linien, Buchstaben, Handwerksgeräthe, als: Hammer, Kelle, Schaufel, Winkelmaass; Sterne, Dreiecke, Drudenfüsse, oder lineare Zeichen, welche wegen einer gewissen bildlichen Aehnlichkeit als Wolfsangel, Krähenfuss, Stundenglas, Leiter, Gabel, Schlüssel u. s. w. vom Volksmunde benannt sind.[1])

Am mainzer Dome[2]) begegnen wir an den älteren Bautheilen, wie den beiden östlichen Stiegenthürmen, der Gotthardscapelle und dem Schiffbaue noch keinerlei Spur von solchen Zeichen. Erst mit dem Schlusse des 12. Jahrhunderts tauchen sie auf; an dem Ostchore, dessen Neubau von Erzbischof Conrad I. (1183—1200) unternommen wurde, findet sich nur ein vereinzeltes Zeichen in der Zwerggallerie. Dagegen erscheinen sie, zwar nur in beschränkter Zahl, an den von den alten Sargwänden erhaltenen Theilen, die in derselben Bauperiode unter Conrad fast durchaus erneuert wurden.[3]) Im Ganzen sind es etwa 18 verschiedene Zeichen, wovon 10 auf die Nordseite, 8 auf die Südseite kommen; ausserdem finden sich auf den ebenfalls theilweise erneuerten Gurtbogen daselbst noch 4 weitere Zeichen. (Vergl. Tafel I. A.) In grösserer Mannigfaltigkeit begegnen wir denselben am Westchore. Im Vorübergehen sei bemerkt, dass dessen Weihe 1239 vollzogen wurde; wir haben uns also gewiss den Bau damals in seiner Gesammtheit als vollendet zu denken. Ausser den Zeichen, welche in den Seitenschiffen angebracht sind, finden sich hier noch eine Reihe anderer Formen, so dass sich die Zahl der unter sich verschiedenen Zeichen auf etwa 55 belaufen wird. Viele derselben (vergl. Taf. I. A) kehren häufiger wieder, andere sind seltener; einigen begegnen wir nur im Innern, manchen nur an gewissen Stellen. Sie sind durchweg wenig vertieft eingeschlagen; ihre Grösse schwankt zwischen 0,06^{m} und 0,12^{m}. Eine gewisse Regel in der Vertheilung lässt sich nicht erkennen; auch in der Stellung herrscht kein bestimmtes Gesetz. An gegliederten oder sculptirten Werkstücken waren sie nirgends zu entdecken, sondern nur zerstreut an den Aussenflächen der Quadern im Innern des Baues sowohl, als am Aeussern.

1) Vergl. Homeyer, l. c. S. 148 ff. — Otte, Kunst-Archäologie. S. 620.

2) Die Steinmetzzeichen der romanischen Heilig-Geistkirche zu Mainz gibt Homeyer Taf. XXXVIII.; dieselben liessen sich jedoch noch durch andere vermehren.

3) Vergl. Schneider, Baugeschichte des mainzer Domes, von 1159–1200. S. 16. Hierzu Will, Bonner Lit.-Blatt 1871, Nr. 20, Sp. 645 ff.

In allen angegebenen Beziehungen herrscht zwischen den ältesten Steinmetzzeichen des mainzer Domes und jenen anderer Bauten aus derselben Zeit eine grosse Uebereinstimmung. Eine Menge von solchen Zeichen erscheint gemeinsam geführt, sei es bewusst oder instinctiv.[1]) Als Beispiel führen wir (Taf. I. C) aus dem Wormser Dome eine Anzahl solcher Marken an. Zum Theil sind dieselben schon complicirter; die daselbst öfter wiederkehrende Schlüsselform weist vielleicht auf eine Art Controle, welche der *Magister fabricae* des St. Peters-Domes ausübte.

Was jedoch mehr auffallen muss, ist die Uebereinstimmung, welcher wir bei den räumlich so weit entlegenen Bauten Spaniens aus derselben Periode begegnen. Wir führen als Beispiele an die alte Kathedrale von Salamanca[2]) (gegen 1178 vollendet), S. Maria zu Benevente[3]) (zwischen 1170—1220), wo die Zeichen in grosser Zahl vorhanden; S. Isidoro zu Leon[4]) (consecrirt 1149); die Kathedrale zu Lugo[5]) (1129—1177); die Templerkirche zu Segovia;[6]) die Kathedrale zu Santiago de Compostella mit einer Menge von Marken;[7]) die Kathedrale von Tarragona (13. Jahrh.);[8]) die Kathedrale von Lerida, gegründet 1203, consecrirt 1278;[9]) die Abteikirche von Veruela (1171)[10]) u. s. w.

Diese Thatsachen finden schon im Allgemeinen annähernde Erklärung in der lebendigen Wechselbeziehung, welche in der Periode der Kreuzzüge zwischen den einzelnen Gliedern der christlichen Völkerfamilie des Abendlandes herrschte. Die unaufhaltsamen Fortschritte, welche in der Architektur im Grossen und Ganzen sich mit fast unbegreiflicher Schnelligkeit innerhalb der Gränzen von West-Europa damals vollzogen, führten auch zur gleichartigen Entwicklung solcher Einzelheiten im Handwerks- und Baubetriebe. Von nicht zu unterschätzendem Einflusse auf diese Verhältnisse war die rasche Verbreitung des Cistercienser-Ordens, der allenthalben bedeutende Bauten aufführte und zu deren Leitung und Betrieb sich in den meisten Fällen der eigenen Ordens-

1) Vergl. Otte, Kunst-Archäologie. S. 629. — Homeyer, l. c. Taf XXXVIII.

2) Street, l. c. p. 79 u. p. 84, plate IV.

3) Street, l. c. p. 103, plate VIII.

4) Street, l. c. p. 122, plate VI.

5) Street, l. c. p. 131, plate VII.

6) Street, l. c. plate VIII.

7) Street, l. c. plate IX.

8) Street, l. c. p. 275, 278, plate XV.

9) Street, l. c. plate XX.

10) Street, l. c. p. 386, plate XXIII.

glieder bediente.[1]) Aber nicht bloss die Leiter solcher Bauten aus dem geistlichen und Ordens-Stande[2]) verkehrten viel im Interesse ihrer Baupläne, auch die Werkleute wurden oft nach entlegenen Orten gezogen, wie wir z. B. wissen, dass bei den Bauten zu Prémontré deutsche Bauleute verwendet wurden, die zu Köln waren gedungen worden.[3]) Selbst in Spanien lassen sich durch das ganze Mittelalter deutsche Einflüsse, namentlich von Köln her, nachweisen.[4])

Es seien an dieser Stelle die Beobachtungen eingeschaltet, welche Street[5]) über die Baugenossenschaften in Spanien und die Art des Betriebes macht, weil hierin interessante Winke auch zur Aufklärung anderweitig bestehender Verhältnisse liegen. Die Steinmetzen scheinen danach in Spanien in zahlreichen Genossenschaften zusammen gearbeitet zu haben. Auch sie hatten den Gebrauch, ihre Zeichen allenthalben an den Wandflächen anzubringen; allein diese Zeichen kehren, ein oder zwei Fälle abgerechnet, an anderen Bauten nicht wieder, so dass die Steinmetzen mehr sesshaft und weniger auf Wanderschaft gewesen zu sein scheinen. Ein Beleg für diese Annahme liegt in der zwar nicht wesentlichen, aber doch charakteristischen Verschiedenheit der Marken an den verschiedenen Gruppen von Bauten. Die Zahl der an einzelnen Bauten beschäftigten Steinmetzen scheint oft ungewöhnlich gross gewesen zu sein; wenigstens hält sich Street nach der Verschiedenheit der Marken zu diesem Schlusse berechtigt. So fand er an der Ostpartie der kleinen Kirche Sta. Maria zu Benevente (1170—1220) nicht weniger als 31 verschiedene Marken; an dem Thurme der Kathedrale zu Lerida (1397) allein an dessen unteren Theilen 35 und an einer Stelle der Kathedrale von Santiago gegen 60. Diese Zahlen sind selbst den heutigen Verhältnissen gegenüber bedeutend und erscheinen höchst beträchtlich im Vergleich mit anderen mittelalterlichen Bauwerken, z. B. der Westminster-Abtei, wo zur Zeit des vollen Betriebes im Jahre 1253 nach den Baurechnungen die Zahl der Steinhauer zwischen 35 und 78 schwankte.

1) Vergl. Dohme, Kirchen des Cistercienser-Ordens in Deutschland. S. 33 ff.

2) Besonders fruchtbare Anregung boten die jährlichen Generalcapitel der Cistercienser. Vergl. Dohme, l. c. S. 33; Otte, Deutsche Bauk. S. 289, und Lind in Cent. Comm. 1869, Bd. XIV., p. LXXVII.

3) Otte, Deutsche Bauk. S. 289.

4) Vergl. Street, l. c. p. 474, wo Näheres über die deutschen Meister *Francisco de Colonia, Juan de Colonia* und *Simon de Colonia*. Ferner Spuren deutscher Kunst daselbst S. 22, 23, 33, 51, 286, 342 u. s. w.

5) l. c. p. 438.

Suchen wir nun aus der Art, wie die ältesten Marken dieser Art gestaltet und angebracht sind, einen Rückschluss auf ihren eigentlichen Zweck zu gewinnen, so lässt sich ein Urtheil mit absoluter Sicherheit wohl kaum aussprechen. So viel steht jedoch fest, dass die sehr bestimmt ausgeprägten Regeln über Zeichnung und Führung der Marken, wie wir sie im 15. und 16. Jahrhundert beobachten, auf die Marken des 12. und 13. und selbst des 14. Jahrhunderts noch keine Anwendung erleiden. Es ist vielmehr wahrscheinlich, dass die ältesten Marken mehr von sachlicher Bedeutung waren und weniger als feststehende Personenzeichen gelten können. Die sachliche Bedeutung der Marken dürfte eine zweifache gewesen sein; einmal konnten sie für den Zweck der Abrechnung als Contozeichen geführt werden, dann aber wahrscheinlicher Weise gleichzeitig als Versetzzeichen. Zu letzterer Annahme berechtigt namentlich in etwa der Umstand, dass ein eigentlicher Unterschied zwischen persönlich geführten Marken und Versetzzeichen erst in der spätgothischen Zeit bestimmt nachgewiesen ist, während vom 12. bis 14. Jahrhundert thatsächlich dieselben Zeichen auch als Versetzmarken benutzt werden. Street machte diese Wahrnehmung wiederholt; als Beispiel[1]) führt er die Kathedrale zu Leon (1230—40) an, wo in vielen Fällen gerade bei Maasswerktheilen die Lagerfugen und nicht die Stirnseite der Werkstücke mit Marken versehen ist. Dieselbe Beobachtung machte er daselbst im südlichen Kreuzarme, wo gerade Herstellungsarbeiten im Gange waren. Einen gleichen Fall constatirt er an der Abteikirche zu Veruela.[2]) Was aber diese Annahme besonders bestätigt, liegt in dem Umstande, dass gerade bei solchen Bautheilen, wo besondere Achtsamkeit von Seiten der Steinmetzen nöthig war, die Marken schon in älterer Zeit häufig und mit einer deutlich erkennbaren Zweckbestimmung sich verwendet finden. Wir entnehmen Street zwei Fälle, den einen von der im nördlichen Transepte der Kathedrale zu Leon an der Westecke liegenden Wendeltreppe,[3]) wo 10 verschiedene Marken (im Verhältniss weit mehr als sonst an ausgedehnteren Theilen des Baues) vorkommen; der andere Fall ist ebenfalls an einer in einen Pfeiler gelegten Treppe[4]) der Kathedrale zu Tarragona (13. Jahrhundert), wo die Marken sehr zahlreich sind, so dass auch hier ihre praktische Bedeutung klar er-

1) l. c. p. 113.

2) l. c. plate XXIII.

3) l. c. plate V, K.

4) l. c. p. 278. plate XV.

hellt. Auch der Stiegenthurm[1]) auf der Nordseite des Westchores des mainzer Domes liefert einen Beleg (vergl. Taf. I. B) zu dieser Annahme. Denn nicht bloss die verhältnissmässig grosse Zahl der hier vorfindlichen Marken, sondern auch die Eigenthümlichkeit, dass sie bloss nach dem Innern zu in derselben Schicht paarweise auf den gegen einander stossenden Werkstücken angebracht sind, lässt über den Zweck der Marken hier keinen Zweifel.

Bezüglich der Kathedrale zu Reims ist die Anwendung solcher Marken in der angedeuteten Weise eingehend nachgewiesen worden;[2]) aber auch an einem kleinen Baudenkmale des 13. Jahrhunderts in unserem mittelrheinischen Kreise, dem Chore der Burgcapelle zu Iben (Rheinhessen), begegnen wir einer ähnlichen Erscheinung. An diesem höchst sorgfältig ausgeführten kleinen Baue, einer wahren Perle frühgothischer Architektur,[3]) sind die Quadern an den Stirnseiten der Widerlagpfeiler mit spiralartigen Marken versehen, welchen, von unten anfangend, die Zahl der Schichten in liegenden Strichen beigefügt ist.

Im Ganzen änderte sich das System der Zeichen in der gothischen Zeit nicht wesentlich, und nur langsam machen sich mit dem Beginne des 14. Jahrhunderts Neuerungen geltend. Ein interessantes Beispiel in dieser Hinsicht lieferte der gothische Aufbau über der östlichen Vierung des mainzer[4]) Domes. Die grosse Formverwandtschaft mit dem Vierungsthurme der Katharinenkirche zu Oppenheim lässt seine Entstehung um 1320 vermuthen. Die Einrüstung des Baues, wie der im vorigen Jahre darauf erfolgte Abbruch, ermöglichte eine genaue Beobachtung und Aufnahme der Steinmetzzeichen, welche auf Taf. II. D zusammengestellt sind.[5]) Was die Zeichnung derselben betrifft, so begegnen wir neben älteren Motiven verschiedenen neuen Formen, wie Blättern, Hörnern, Schuhen und Buchstaben.[1]) Nur letztere sind mit einem gewissen Charakter stark vertieft, während alle anderen Marken in schlichtester Weise „gerade gesetzt", d. h. mit geradem Hiebe eingeschlagen sind. In der Anwendung lässt sich bei einer grösseren Anzahl keine besondere Absicht mehr erkennen. Dagegen fanden sie sich auch häufig in derselben Schicht dicht bei den Stossfugen zweier Werkstücke, so dass deren Bestimmung als Versetzzeichen unzweifelhaft erhellt. Ein Uebergreifen in die obere Schicht wurde nirgends wahrgenommen; eben so wenig fanden sich Marken auf den Lagerfugen, was sich gerade hier beim Abbruche genau controliren liess. Die einzeln vorkommenden Marken waren vor den paarweise zusammengeordneten weder durch Grösse, noch sonst wie ausgezeichnet, so dass dieselben Marken einzeln und paarweise verwendet erschienen.

Im Verlaufe des 14. Jahrhunderts verschwindet die Anwendung bildlicher Zeichen und auch Buchstaben werden seltener. An deren Stelle treten nunmehr ausschliesslich geometrische Zeichen. Die Stabform wird überwiegend, obschon daneben bis in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts auch andere, meist in der Volkssitte geläufige Zeichen sich erhalten. Ein Bild dieses Ueberganges liefern uns die Marken von dem Kreuzgange (um 1410) des mainzer Domes (Taf. II. E). Ausser den neuen Motiven zeigt sich auch eine Veränderung hinsichtlich der Art des Einschlagens; dieselben werden mehr „schräg gesetzt", d. h. mit seitlich geführtem Hiebe keilförmig vertieft und an den Enden mit einem „Drucker" prismatisch geschlossen. Die dem Stützpfeiler (zwischen 1437—1446) unter dem *Arcus triumphalis* des Ostchores entnommenen Marken (Taf. III. H) zeigen den Fortschritt in der angegebenen Richtung. Ungefähr der gleichen Zeit gehören die Zeichen von den Statuen im Kreuzgange und dem Aegidi-Chörlein an. An den mainzer Denkmalen erscheint jetzt die Zahl der Zeichen eher geringer, als in der früheren Zeit. Eine Zweckbestimmung als Versetzzeichen tritt jetzt nirgends mehr hervor; dagegen beginnt offenbar das Moment der persönlichen Führung sich darin geltend zu machen, dass die Marken in ostensibler Weise an den Gliederungen, auf den Plättchen oder in den Kehlen eingehauen sind.

Es erübrigt hier noch in Kürze der Beziehung zu gedenken, welche zeitweise zwischen den Runen und den Hausmarken und hier insbesondere den Steinmetzzeichen

---

1) Derselbe gehört zu den jüngsten Bautheilen des Westchores und wurde vielleicht erst nach der Consecration desselben (1239) vollendet.

2) Didron, *Annales archéologiques.* III. p. 35, mit Abbildungen.

3) Vergl. Fest-Programm zu Winckelmann's Geburtstag 1869. Die Burgcapelle zu Iben von F. Peters, Taf. III., gibt zwar 5 Marken, die charakteristische Art ihrer Verwendung ist jedoch nicht in Betracht gezogen.

4) Die übrigen gothischen Bauten der Stadt Mainz sind auffallend arm an Steinmetzzeichen; nur an den Strebepfeilern der Reichen-Clarenkirche (15. Jahrh.) konnten solche beobachtet werden. Die Beschränktheit des Raumes gestattet jedoch nicht deren Mittheilung.

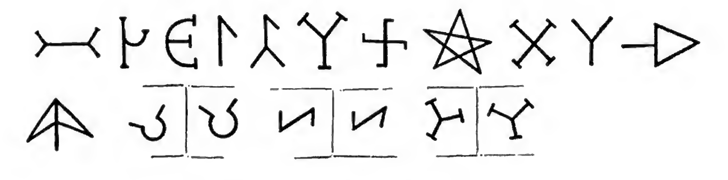
5) Das ganze Material, welches sich beim Abbruche des Octogons ergeben hat, ist bereits zu Restaurationszwecken wieder verarbeitet. Ausser diesen auf der Tafel II. D zusammengestellten Zeichen war ich bemüht, Durchreibungen und Abklatsche von den meisten Marken anzufertigen und aufzubewahren.

1) Für die Zusammenstellung bin ich Herrn Dombaumeister Wessicken dahier zu Dank verpflichtet.

Steinmetzzeichen
von Romanischen Bautheilen des Mainzer Domes

A. 1183 – 1239.

B. nach 1239.



C. Aus dem Wormser Dome.

ist behauptet worden.[1]) Homeyer[2]) widmet diesem Puncte eine eingehende Untersuchung, deren Resultat er dahin zusammenfasst, dass eine Benutzung der Runen zur Wahl oder Bildung der Hausmarken im Allgemeinen „als eine mögliche, höchstens als eine hier und da wahrscheinliche, aber nicht als eine irgendwo sicher belegte" aufzufassen sei, und wenn auch die Runenform einzelnen Hausmarken und hier also den Steinmetzzeichen als Vorbild gedient hat, so ist dagegen „viel häufiger die Einerleiheit der Gestalten eine absichtslose".[3]) Dazu kommt, dass diese äusserliche Aehnlichkeit der Steinmetzzeichen, wie sie namentlich in den stabförmigen hervortritt, zu einer Zeit erscheint, wo der Zusammenhang mit dem alt-nordischen Elemente längst verschwunden war, während die Marken der romanischen Periode, wo man eher noch solche Beziehungen vermuthen könnte, am wenigsten sich dem Bildungsgesetze der runischen Zeichen anschliessen.

Die feste Gliederung des deutschen Bauhütten-Verbandes, wie sie bald nach der Mitte des 15. Jahrhunderts zu Stande kam, übte auf die fernere Geschichte der Steinmetzzeichen entscheidenden Einfluss, und es ist dem entsprechend vollkommen berechtigt, von diesem Zeitpuncte an eine neue Periode in deren Geschichte zu beginnen, während die ganze vorausgehende Entwicklung in einer Abtheilung füglich unterzubringen ist.[4])

Das Zeichen wird nunmehr von der Zunft[5]) dem Gesellen, nachdem er seine Lehre bestanden und über seine Kenntnisse sich ausgewiesen hat, förmlich verliehen; dasselbe wird unter seinem Namen in die Rolle der Zunft eingetragen; es ist sein „Ehren-Zeichen", mit dem er sich bei den fremden Hütten ausweist; es dient bei der Arbeit als Zeichen zur Controle der Güte und Quantität des Gefertigten, somit auch dessen, was der Einzelne verdient hat. Es soll erst eingeschlagen werden, wenn Meister oder Parlirer den behauenen Stein geprüft haben.

1) Vergl. Brand, Ausbildung der Steinmetzzeichen im M. A. S. 33, Tafel III.

2) l. c. S. 140 ff.

3) l. c. S. 143.

4) Homeyer, l. c. S. 287. — Otte, Kunst-Archäol. S. 629, neigt derselben Ansicht zu.

5) Prof. Braun theilte in Schorn's Kunstblatt 1832, S. 414, mit, dass sich hier in Mainz ein altes Buch befinde, worin alle Gesellen bei ihrer Freiung aufgeschrieben worden. Dieses Zunftbuch der Steinmetzen, welches zugleich eine Art Bruderbuch sei, enthalte eine grosse Anzahl solcher Zeichen. Dasselbe soll sich bis jetzt erhalten haben und werde noch in der Zunftlade bewahrt. Näheres konnte ich zur Stunde nicht erfahren.

Die Stabform ist jetzt vorherrschend der Grundzug, an welche sich Winkel und Richtscheit in verschiedenen Stellungen anlehnen. Mit dem 16. Jahrhundert treten auch gebogene Linien hinzu und die seitlichen Abzweigungen häufen sich beträchtlich. Durch die bestimmte Regelung der persönlichen Führung der Zeichen erklärt sich die Erscheinung, dass die Steinmetzzeichen gegen Schluss des 15. Jahrhunderts und darüber hinaus in grösserer Zahl als je zuvor gefunden werden. Auch die Meister[1]) bedienen sich derselben und führen dasselbe nicht selten in einem Wappenschilde.[2]) Aus Mainz lässt sich für diesen Gebrauch kein Beispiel nachweisen.

Da der Marken an spanischen Bauten der früheren Periode oben Erwähnung geschah, so sei hier bemerkt, dass dieselben bezüglich ihrer Form während des 13. und 14. Jahrhunderts[3]) gleichen Schritt mit den Marken unserer Heimath halten. Dagegen scheinen dieselben im 15. und 16. Jahrhundert kaum die gleiche Bedeutung wie in Deutschland erlangt zu haben, indem auch jetzt noch die unbestimmten und zufälligen Formen[4]) sich forterben. Nur in der Collegiatkirche zu Manresa,[5]) wo überhaupt deutsche Einflüsse sich in der Architektur geltend machen, erscheinen Marken an Werken des 15. Jahrhunderts, welche mit der Stabform unserer deutschen Zeichen übereinstimmen.

Neben diesen persönlichen Zeichen der Zunftgenossen begegnen wir auch in dieser Periode den Versetzzeichen. Beim Abbruch der Kuppel des frankfurter Domthurmes liess sich das Verhältniss beider Zeichen genauer verfolgen. Im Ganzen sind die Versetzzeichen ungleich grösser als die auf der Stirnseite der Werkstücke befindlichen Steinmetzzeichen. Die von 1—8 auf Tafel III. L mitgetheilten Zeichen fanden sich auf den oberen Lagerfugen der Werkstücke der Achteckpfeiler dergestalt vertheilt, dass jeder Pfeiler sein besonderes Zeichen hat, welches bei allen Werkstücken auf dem oberen Lager sich befindet, und so weit die Beobachtung reicht, wiederholte sich dies an mehreren Schichten. Wie der Augenschein lehrt, stimmen diese Zeichen mit den eigent-

1) Homeyer, l. c. S. 415 u. Tafel XL. — Sighart, Gesch. der bild. Künste in Baiern, S. 462 u. 472, gibt das Zeichen des mainzer Meisters Nikolaus Elser.

2) Ueber die Heraldisirung der Zeichen vergl. Homeyer, l. c. S. 153. — Otte, Kunst-Archäol. S. 630 u. S. 624, m. Abbildung (nach Sighart).

3) Vergl. Street, l. c. Kathedrale von Lerida, plate XX., Kathedrale von Tarragona, plate XV.

4) Street, l. c. Kathedrale von Segovia, plate XII.

5) Street, l. c. p. 342 und plate XIX.

lichen Steinmetzzeichen hinsichtlich der Form überein und sind nur durch ihre Grösse von denselben unterschieden, so dass der Gedanke nahe liegt, dass das Versetzen an den verschiedenen Pfeilern durch dieselben Steinmetzen (vielleicht besonders tüchtige oder ältere Arbeiter) geschehen sei. Neben dieser Art von Versetzzeichen fanden sich beim Abbruch des nordöstlichen Strebepfeilers daselbst noch andere, die, in ähnlicher Weise auf den Lagerfugen eingehauen, durch ihre Grösse und auffallende Zeichnung besonders merkwürdig sind. (Taf. III. M.)

Die Taf. III. K von den oberen Theilen des frankfurter Domes[1]) (1494—1509) mitgetheilten Marken tragen dasselbe Gepräge wie diejenigen von dem Sacristeibaue, welchen E. B. Albrecht von Brandenburg (1514 bis 1545) am mainzer Dome aufführen liess. (Taf. III. J.)

Die Steinmetzzeichen theilen in der Folge das gleiche Loos mit der Zunft selbst, die am Schlusse des 16. Jahrhunderts zu sinken begann. Zwar werden die Zeichen theilweise noch bis gegen Schluss des 18. Jahrhunderts und selbst bis auf unsere Tage geführt; allein dies sind doch nur Ausnahmen und Erinnerungen, welchen das eigentliche Leben fehlt. Mit der Auflösung des Zunftverbandes schwinden auch diese mehr und mehr, ohne dass es möglich gewesen wäre, selbst bei jenen Hütten,[2]) welche zum Ausbau unserer mittelalterlichen Dome zu Köln, Wien, Regensburg, Frankfurt u. s. w. gegründet worden sind, deren Gebrauch wieder zu beleben.

Darstellungen der Passion in der vorconstantinischen Zeit.

Von Dr. de Waal aus Rom.

In dem Schmuck unserer Kirchen tritt nichts so bestimmt hervor, als das Geheimniss unserer Erlösung durch den bittern Tod des Herrn. Ueberall begegnet uns das Kreuz, von dem Grundriss des Gebäudes bis hinauf zur Thurmspitze; auf jedem Altare steht ein Crucifix; Scenen der Passion sehen wir überall in Oel- und Wandmalereien, wie in den gebrannten Fenstern. Alle unsere bildenden Künstler, der Maler wie der Bildhauer, der Goldschmied wie die Stickerin, sie alle finden ihre höchste Aufgabe in Darstellungen von Momenten aus dem Leiden des Herrn. Und was wir in den Kirchen finden, das begegnet uns nicht minder überall in den Wohnungen der Gläubigen; das tritt uns vor Augen über jenen stillen Wohnungen des Friedens, wo der Staub schlummert, bis das Zeichen des Menschensohnes in den Wolken erscheinen wird. So ist die geläufigste Vorstellung, die wir uns vom Heilande machen, die des Crucifixus.

Gewohnt, das, was im christlichen Leben unserer Tage an Innigkeit und Heiligkeit, an religiösem Glauben, Hoffen und Lieben hervortritt, in seinem Ideale wieder zu finden in der ersten Kirche, werden wir nicht wenig enttäuscht, wenn wir, hinabsteigend in die Gänge der Katakomben, in die unterirdischen Versammlungsorte der alten Gläubigen, umsonst uns umschauen nach diesen uns so gewohnten Darstellungen aus der Passion des Herrn. Ja, in den älteren Abtheilungen begegnet uns selbst das einfache Kreuz nur sehr selten, und auch in der nachconstantinischen Zeit wagt dieses Zeichen unseres Heiles nur langsam und schüchtern die Hülle abzustreifen, mit der es als *crux dissimulata* bisher verdeckt war. Die sich täglich mehrenden Entdeckungen bringen eine stets wachsende Menge altchristlicher Bilder und Sculpturen wieder ans Tageslicht; dieselben zeigen uns Darstellungen aus allen Gebieten der christlichen Heilswahrheiten, allein das Bild des leidenden Heilandes, die Abbildung des Gekreuzigten findet sich nirgendwo. Selbst im vierten und fünften Jahrhundert ist das Verhör des Herrn vor Pilatus die einzige Scene aus der Passion, die sich dargestellt findet. Wollten wir daher einmal bloss die monumentalen Zeugnisse der Geschichte ins Auge fassen, so würde man behaupten dürfen, die Erzählung und der Glaube an das Leiden und den Kreuzestod Christi tauche erst im sechsten Jahrhundert auf; die alte Kirche habe nichts davon gewusst, und es habe weit über ein halbes Jahrtausend gedauert, bis sich die Berichte der sogenannten Evangelien Eingang in die kirchliche Anschauung erschlichen hätten. Dahin gelangt man, wenn man einseitig nur aus Einer Quelle für Glauben und Leben der Kirche schöpfen will.

Es ist das besondere Verdienst der neueren christlichen Alterthums-Wissenschaft, dass sie, die Ahnungen der älteren Archäologen entwickelnd, den tiefen geistigen Gehalt zu enthüllen versucht und vermocht hat, welchen die alte Kirche unter dem Schleier der Symbole, unter dem Gewande der Vorbilder verdeckte, verdecken musste,

1) Die Mittheilung dieser Steinmetzzeichen verdanke ich dem gütigen Entgegenkommen des Herrn Baurathes Denzinger, Dombaumeisters zu Frankfurt und der Bemühung des Herrn Architekten Meckel daselbst.

2) Homeyer, l. c. S. 295, theilt einige Beispiele von der Führung von Steinmetzzeichen aus neuester Zeit mit. Nach einer Aeusserung von Street, l. c. p. 278, scheinen übrigens die Steinmetzen in England bis auf den heutigen Tag ihre Marken zu führen.

theils auf Grund der Arcandisciplin, theils aus einem zarten, uns nur allmählich verständlich werdenden Schicklichkeitsgefühl gegenüber den Anschauungen der antiken Welt, theils endlich, weil das Gleichniss die Wahrheit dem Volke viel tiefer einprägt und, indem es zur Ausführung der Parallele einladet, eine unerschöpfliche Quelle der Belehrung und Erbauung eröffnete. Erst wenn wir mit diesem Schlüssel der christlichen Alterthums-Wissenschaft, den sie in der heiligen Schmiede der Väter zu fertigen vermochte, in die Geheimnisse der Katakomben eintreten, lösen sich die Räthsel; erst da offenbart sich dem Blicke der kostbare Gehalt, den diese einfachen und meist kunstlosen Darstellungen in sich verschliessen, und haben die Katakomben mit ihren fast zweitausendjährigen Monumenten schon von vornherein unser lebhaftes Interesse in Anspruch genommen, so erhalten sie jetzt eine noch ungleich höhere Bedeutung und einen wahrhaft unerschöpflichen Werth. Jetzt auf einmal sehen wir, dass Darstellungen der Passion keineswegs fehlen, dass sie vielmehr in reichster Fülle vorhanden sind; nur Weise und Charakter der Darstellung sind von der gegenwärtigen Art verschieden, allein wie sonst, so ist auch hier die alte Kirche im Vorzuge. Um dieses nachzuweisen, bedarf es keiner die sämmtlichen Bilder besprechenden Abhandlung, nicht einmal des Besuchs mehrerer Katakomben; eine einzige Grabkammer in der einen Katakombe von St. Calixtus genügt dazu vollkommen. So Gott will, versuchen wir in nicht zu ferner Zeit die sämmtlichen altchristlichen Darstellungen des Leidens und des Triumphes des Erlösers in einer eigenen Schrift zu veröffentlichen; hier wollen wir nur von den Passionsbildern in einer der calixtinischen Grabkammern reden.

1. Wer in Rom war, hat auch das Coemeterium des h. Calixt und die dortigen sogenannten Capellen der Sacramente besucht; wir führen also gewiss einen grossen Theil unserer Leser zu einer ihnen bekannten Stätte, wenn wir sie zu dem Besuche einer dieser Capellen einladen. Sie stammt gleich ihren Schwestern aus dem Ende des zweiten oder dem Beginne des dritten Jahrhunderts; ihre Malereien sind noch ziemlich alle erhalten; nur das Deckengemälde ist durch den Kerzenrauch sehr geschwärzt, während die Bilder an den Wänden unter und über der zweiten Reihe der *loculi* weniger gelitten haben.

2. Die Idee, welche in der unteren Abtheilung der Wandmalereien ausgesprochen vorliegt, ist die, dass aus Christus uns die Quelle aller Gnaden strömt, die jedoch der Menschheit erst eröffnet und zugeleitet werden durch die Vermittlung der Kirche. In der Taufe werden wir zu diesem Quell hingeführt, um zum ersten Male aus ihm zu schöpfen; in reicheren Strömen empfangen wir ihn in der Eucharistie, und diese in den Sacramenten gespendeten Gnaden erheben uns zu jener Vollendung, die uns fähig macht, in die ewigen Freuden des himmlischen Friedens einzugehen. — Aus Christus strömte uns die Quelle aller Gnaden. Das ist dargestellt durch das Wunder am Felsen in der Wüste, aus welchem Moyses auf Befehl des Herrn mit seinem Stabe das Wasser hervorschlug. Nun, und eben hier haben wir das erste Bild der Passion. Wir können uns nämlich zunächst auf die Auctorität des Apostels Paulus stützen, wenn wir jenen Felsen als Symbol Christi erklären: *petra autem erat Christus.* Aber die Gnaden, die der Fels Christus uns spendet, sind wesentlich erst flüssig geworden in seinem Tode, und daher die zahlreichen Aussprüche der Väter, welche jenen Vorgang in der Wüste einstimmig **auf den Tod des Heilandes** deuten. Um nur einige Stellen anzuführen, so sagt der heilige Augustinus:[1]) *Percussa est ipsa petra ligno, ut aqua flueret; virgâ enim percussa est. Quare ligno, non ferro? nisi quia crux ad Christum accessit, ut nobis Gratiam propinaret.* Der h. Hieronymus sagt in seiner Erklärung des Psalm 77: *Percussa est petra et fluxerunt aquae: illa petra, qui dixit: qui sitit, veniat ad me et bibat, de cuius ventre fluxerunt flumina.... Sicut Moyses percussit in eremo petram et producit populo aquas, ita Dominus, quem Paulus percussum ait propter peccata nostra, immensos nobis protulit fontes.* Der h. Augustinus wirft[2]) in einer Predigt die Frage auf, warum Moyses den Felsen zwei Mal geschlagen habe, und beantwortet sie dahin: *Ideo secundarie petra percutitur, quia duo ligna in crucis patibulo eriguntur, quia in uno sacras manus expandit, in alio vero a capite usque ad pedes immaculatum corpus expandit.* Isidorus Hispalensis endlich sagt:[3]) *Petra quae percussa aquam evomuit, Christi figuram habuit, ad quem velut virga lignum passionis accessit, ut emanaret credentibus gratia. Percussâ enim petrâ fons emanavit; percussus in cruce Christus sitientibus lavacri gratiam et donum spiritus sancti effudit.* Diese wenigen Stellen mögen genügen; sie machen es unzweifelhaft, dass die alte Kirche in dem von Moyses geschlagenen und dadurch Wasser spendenden Felsen ein Bild des gekreuzigten Heilandes erblickte, der durch seinen Tod am Holze des Kreuzes den Völkern die er-

1) *Lib. 50, hom. 27.*
2) *Sermo 92: De tempore.*
3) *Lib. prooem.*

sehnten Quellen des Heiles hat hervorsprudeln lassen. Wenn daher bei der Darstellung unseres Gegenstandes, wie sie uns so häufig in Malereien und Sculpturen begegnet, die Kinder Israels das aus dem Felsen strömende Wasser mit den Händen auffangen, indem sie mit unverkennbarer Andacht sich ehrfürchtig beugen, so sind in den Israeliten eben die gläubigen Seelen dargestellt, die aus den Gnadenquellen Jesu Labung und Leben schöpfen. Daher heisst es denn auch in der berühmten eucharistischen Inschrift von Autun: „Du hast empfangen unter den Sterblichen den unsterblichen Quell von Gott herströmender Wasser. Labe deine Seele, mein Freund, an den ewig fliessenden Gewässern der reichthumgebenden (göttlichen und Mensch gewordenen) Weisheit..... Die Hände habe ich bereit; ich sehne mich nach dir, mein Herr und mein Erlöser."

3. An die Darstellung der Taufe, die in den aus dem Felsen strömenden Wassern gespendet wird, reihen sich in unserer calixtinischen Grabcapelle die eucharistischen Bilder. Sie sind das Tiefste und Inhaltreichste, was uns die altchristliche Kunst geschaffen hat, zugleich das unumstösslichste Zeugniss für den Glauben jener Zeit an das Geheimniss des h. Altarssacraments. Die eucharistische Darstellung besteht aus drei Bildern, einem mittleren und zwei Seitenbildern, welche letztere Pendants zu einander bilden. Von diesen beiden zeigt das eine das Opfer des neuen Bundes, das andere, als die Erklärung und Erläuterung dazu, das Opfer Abraham's, — und das ist das zweite Passionsbild unserer Grabcapelle.

Die Väter halten bei der Besprechung des abrahamitischen Opfers die beiden Momente streng aus einander, die Darbringung des Sohnes, und das in Stellvertretung für den Sohn dargebrachte Opfer des Widders, und deuten das eine wie das andere auf das Kreuzesopfer. Im Näheren sehen sie zunächst in Abraham den himmlischen Vater, der seinen eingeborenen Sohn in den Tod dahingibt, in Isaak Christum, der das Holz, an welchem er geopfert werden soll, selber zu dem Berge emporträgt. So sagt Tertullian:[1]) *Isaac quum a patre hostia duceretur et lignum ipse sibi portaret, Christi exitum iam tunc devotabat, in victimam concessi a Patre, lignum passionis suae baiulantis.* Da aber Abraham in seinem Sohne gewisser Maassen sich selber opferte — *quid aliud Abraham, quam corpus suum immolabat in filio*[2]) —, so war den Vätern Abraham auch das Vorbild Christi selber, und da die Gottheit in ihm leidensunfähig war, so tritt statt Isaak der Widder, d. h. die menschliche Natur in Christus in das Leiden ein. So sagt Theophylakt von Christus:[1]) *Praefigurabat illum Abraham in oblatione Isaac et arietis sacrificii: sicut enim ille Isaac ligna, ita Dominus crucem portavit, et sicut relictus quidem est Isaac, immolatus autem aries, ita et Deus quidem alienus est a passione, in humana autem carne et natura passus est.* Das ist der Widder, ein fremd gewordenes Symbol Christi (eben so wie der *vitulus saginatus* in der Parabel vom verlorenen Sohne); die Väter dagegen betrachten den Heiland sehr gern unter diesem Bilde, und gerade beim Opfer Abraham's malen sie dasselbe bis ins Kleinste aus. Die Hörner, mit denen der Widder in dem Strauche hängt, sind ihnen die Arme (die *cornua*) des Kreuzes, an denen der Heiland befestigt ist, der Strauch selber, der mit seinen Dornen den Kopf des Widders umgibt, ist ihnen die Dornenkrone um das Haupt des Erlösers. *Et Isaac cum ligno reservatus est, ariete oblato in vepre cornibus haerente, et Christus suis temporibus lignum humeris suis portavit, inhaerens cornibus crucis, corona spinea in capite eius circumdata,* heisst es bei Tertullian.[2]) Auch das in der Schrift gebrauchte Wort für jenen Dornstrauch bot den Vätern einen neuen Anhaltspunct für die Deutung des Symbols auf das erlösende Kreuzesopfer Christi: *φυτὸν Σαβὲκ, τοῦτ᾽ ἔστιν ἀφέσεως, ἐκάλεσε τὸν ἅγιον σταυρόν.*[3])

Die Darstellung des abrahamitischen Opfers hat seit dem vierten Jahrhundert einen feststehenden Typus: da erblicken wir nämlich den am Opferaltar knieenden Isaak unter den Händen seines Vaters; eine aus Wolken hervorgestreckte Hand aber hält das erhobene Schlachtmesser auf, das nicht das Blut des Sohnes, sondern das des nebenan dargestellten Widders vergiessen soll. Auf unserem Bilde ist die Darstellung noch nicht zu jenem Typus entwickelt. Da steht Isaak neben seinem Vater, beide mit ausgebreiteten Armen, und nur der Widder und das Holzbündel bei ihnen lassen über den Gegenstand des Bildes keinen Zweifel. Allein auch eben diese Besonderheit hat ihre Bedeutung, die uns in ihrer Beziehung auf das Kreuzesopfer klar wird aus Tertullian:[4]) *Nos non attollimus tantum manus, sed etiam expandimus, et dominica passione modulamur.* Eben so sagt Basilius von Seleucia über die h. Thekla: *ἑαυτὴν*

1) *Contra Judaeos, Cp. 10; cf. Adv. Marc., lib. III., Cp. 18.*
2) *Petrus Chrysol., sermo 108.*

1) *In Isaia, Cp. 8.*
2) *Lib. de Cruce, Cp. 13.*
3) *Pitra, Spicil. Solesm. II., p. LXIV.* Vergl. Kreuser, Wiederum christl. Kirchenbau, I., S. 276; *Martigny, Dictionnaire d'Antiquités chrét., p. 4 und p. 84.*
4) *De Oratione, Cp. 11.*

ὅλην εἰς τὸν τοῦ σταυροῦ τύπον ἀπεικάσασα, διὰ τῆς ἐφ' ἑκάτερα τῶν χειρῶν ἐκτάσεως.

4. Schauen wir nun das Gegenbild, die Darstellung des neutestamentalischen Opfers unserer Altäre, und das Mittelbild, das eucharistische Mahl, an, so finden wir die Passion des Herrn mittels jenes bekannten Symbols des Fisches angedeutet. In beiden Bildern ist der Ichthys hier das Sinnbild, unter welchem der Heiland geopfert, dort das Sinnbild, unter welchem er genossen wird. Als Christus nach seiner Auferstehung den sieben Jüngern am See Tiberias erschien, speiste er sie mit gebratenem Fisch; die Väter sehen in dieser Speisung übereinstimmend einen symbolischen eucharistischen Vorgang und erkennen in dem gebratenen Fische das Bild des im Tode geopferten Heilandes. *Piscis assus Christus est,* sagt der h. Augustin,[1]) was uns Gregor der Grosse näher erklärt, indem er sagt: *quasi tribulatione assatus tempore passionis suae.* Prosper bezeichnet[2]) ebenfalls mit Bezug auf jenes Mahl am See Tiberias und zugleich mit Beziehung auf den Fisch des Tobias Christum als den *piscis in sua passione decoctus, cuius ex interioribus remediis quotidie illuminamur et pascimur.* Wie nahe überhaupt die alte Kirche den symbolischen Fisch und das Kreuz mit einander verband, lehrt uns die sybillinische Weissagung des jüngsten Tages, wo in der acrostischen Verwendung des *ΙΗΣΟΥΣ ΧΡΙΣΤΟΣ ΘΕΟΥ ΥΙΟΣ ΣΩΤΗΡ* noch das Wort *ΣΤΑΥΡΟΣ*, Kreuz, hinzugefügt ist.[3]) Daher finden wir auch wiederholt in den Wandgemälden der Katakomben die eigenthümliche Darstellung, dass der Fisch mit der Harpune, an welcher er gefangen und getödtet wird, verbunden und um sie herumgeschlungen erscheint; es sind das, wenn wir so sagen sollen, die ältesten Crucifixe, welche die Kirche kannte. — Nicht unerwähnt dürfen wir lassen, dass das Brod auf dem Altare ein sogen. *panis decussatus* ist, wie denn überhaupt auch bei anderweitigen Darstellungen der Brodvermehrung meistens solches mit zwei sich kreuzenden Grübchen versehenes Brod erscheint.

5. Das folgende Passionsbild unserer Capelle ist Jonas. Dass die alten Christen in dem vom Seethier verschlungenen und nach drei Tagen aus dem Bauche des Cete wieder hervorgehenden Jonas Tod und Auferstehung des Herrn vorher verkündet erblickten, das hatte ja Christus selber sie gelehrt, und daher ist dieses eines der beliebtesten Vorbilder geworden, wie es uns überall in Malerei und Sculptur der Katakomben begegnet. Auf einer Glasmalerei nimmt einmal sogar der mystische Fisch die Stelle des Propheten ein; so gäng und gebe war die Auffassung des Heilandes unter dem Bilde des Jonas. Daher sind auch die diesbezüglichen Väterstellen in grosser Zahl vorhanden. Der h. Augustinus sagt:[1]) *Quid figuraverit, quod prophetam bellua illa devocatum tertio die vivum reddidit, cur a nobis quaeritur, cum hoc Christus exponat. Generatio, inquit, mala et adultera signum quaerit, et signum non dabitur ei, nisi signum Jonae prophetae. Sicut enim Jonas fuit in ventre cete tribus diebus et tribus noctibus, sic erit filius hominis in corde terrae.... Sicut ergo Jonas ex navi in alvum ceti, ita Christus ex ligno in sepulchrum vel in mortis profundum. Et sicut ille pro his, qui in tempestate periclitabantur, ita Christus pro his, qui in saeculo fluctuant, et sicut primo iussus est, ut praedicaret Ninivitis a Jona, sed non ad eos pervenit prophetia Jonae, nisi postquam eum cetus evomit, ita prophetia promissa est ad gentes, sed nisi post resurrectionem non pervenit ad gentes.* Aehnlich sagt Theophylekt:[2]) *Mortuo Christo et omnia deglutienti balenae tradito spiritales nequitiae cessarunt, procellae voluptatum prostratae sunt.* Eben so der h. Hilarius:[3]) *Imitator ille et dominicae noctis et temporis Jonas mari versus citoque susceptus non tam in mari se, quam in inferno* (d. h. also in der Vorhölle) *positum testatur: clamavi in pressura mea ad Deum meum, et exaudivit de ventre inferorum clamores meos.* — Zu bemerken ist noch, dass der Mastbaum des Schiffes in Verbindung mit der Segelstange den Christen das Kreuz sinnbildete: *Arbor in navi est crux in ecclesia,* wie der h. Ambrosius sich ausdrückt. Auf unserem Bilde bildet ebenfalls der Mastbaum mit der Segelstange ein Kreuz; allein es ist auf dem Vordertheile des Schiffes noch ein zweites, freistehendes Kreuz gemalt, um den Vorgang noch unzweifelhafter in seiner Beziehung auf den Tod des Herrn zum Bewusstsein zu bringen.

6. In der Decke der Grabcapelle endlich sehen wir den guten Hirten dargestellt. Christus als der gute Hirt ist ebenfalls ein vom Herrn selber dargebotenes und bis in die einzelnen Züge wiederholt ausgemaltes Gleichniss; er selbst nennt sich den guten Hirten, der sein Leben für seine Schafe hingibt. Die gewöhnlichste Darstellung des *pastor bonus* zeigt ihn uns mit dem verirrten Schafe auf der Schulter; und wenn in dieser Scene auch nicht zunächst eine Anspielung auf den Erlösungstod des Heilandes liegt, so vergassen die alten Gläu-

1) *Tract. 123 in Joann.*
2) *De promiss. et praed. Dei, II. Cp. 29; Opp. Prosp. Aquit.*
3) Siehe Becker, die Darstellung Jesu Christi unter dem Bilde des Fisches, S. 15.

1) *Ep. 40, ad quaest. 6 de s. mir.*
2) *In Cp. II. Joann.*
3) *In Psalm. 68, 5.*

bigen es doch nie, dass eben der Tod des Herrn das Mittel gewesen, durch welches das verlorene Schaf wiedergefunden wurde. *Inventum pastor ovem humeris in ponit suis,* sagt der h. Ambrosius.[1]) *Agnoscis utique mysterium, quomodo ovis lassa reficiatur: quia non potest aliter humana conditio lassa recreari, nisi sacramento Dominicae passionis et sanguinis Jesu Christi.* — Allein die Väter haben dem Bilde eine noch tiefere Deutung gegeben, wodurch der gute Hirt in ungemein sinnreicher Weise das Zeichen des gekreuzigten Heilandes wurde. Diese Deutung erschliesst sich uns aus den Worten Paulin's von Nola:[2]) *Idem Agnus et pastor reget nos in saeculo, qui nos de lapis agnos fecit, earumque nunc ovium pastor est ad custodiam, pro quibus fuit agnus in victimam.* Der Hirt und das Lamm auf seiner Schulter, beide sind Eins, nämlich das ewige Wort, das die menschliche Natur annahm, um das Sühnopfer und Opferlamm für die Sünden der Welt zu werden, *sacerdos et sacrificium.* Daher legt der h. Basilius von Seleucia[3]) dem himmlischen Vater die Worte in den Mund: *ἐμὸς μονογενὴς τὸν φορούμενον ἄμνον ἐπιδώσει τῷ παιδεί.* Garrucii erklärt es[4]) desshalb mit Recht als unbezweifelbar, dass die auf Glasschalen wiederholt vorkommende Besonderheit, wo der Hirt das Schaf auf der Schulter mit ausgebreiteten Armen an den Vorder- und Hinterfüssen ausstreckt, eine Vergegenwärtigung des Kreuzestodes Christi ist, *ὁ ποιμὴν προςήνεγκε τὸ θῦμα,* wie Eusebius von Alexandrien sagt.[5]) *Pastor bonus,* heisst es bei Petrus Chrysologus,[6]) *ovem quaerere veniens in mundum, in utero virgineae regionis invenit. Venit die suae nativitatis in carnem, et in crucem levans, humeris suae imposuit passionis.*

So haben uns denn die Aussprüche der Väter unter der Hülle der alttestamentalischen Vorstellungen, unter prophetischen und symbolischen Bildern in dieser Einen Grabcapelle einen ganz unerwarteten Reichthum von Passionsbildern erkennen lassen. Den Taufcandidaten und den Neophyten wurde wohl zuerst nur der historische Sinn der Darstellungen erklärt; den wirklichen *fideles* aber eröffnete sich dann durch die historische Vorstellung hindurch die mystische: der Schleier fiel, und das Opfer von Golgatha trat in ergreifendster Tiefe vor die staunenden Blicke des Beschauers, wohin immer er sein Auge wenden mochte. War ihm bisher der neue Bund der Schlüssel zu dem alten Bunde gewesen, so wurde nun auch in reichster und mannigfaltigster Weise dieser der Schlüssel zu jenem, und unvergleichlich tiefer, als gegenwärtig bei unseren Darstellungen des Leidens Christi, offenbarte sich ihm der ganze Gehalt der Passion.

1) *In Psalm. 118.*
2) *Epist. ad Florent.*
3) *Orat. V in Abraham.*
4) *Vetri, p. 60.*
5) *Opp. Theodoret. T. IV., dial. 3.*
6) *Sermo 169.*

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Wien. Die Direction des k. k. österreichischen Museums theilt mit, dass in dem neuen Museumsgebände unmittelbar nach Schluss der österreichischen kunstgewerblichen Ausstellung die Aufstellung der Sammlungen der Anstalt erfolgen, ein Saal aber ausschliesslich für eine „permanente Ausstellung moderner kunstgewerblicher Arbeiten des In- und Auslandes" reservirt bleiben wird. Für diese Ausstellung, zu deren Beschickung eingeladen wird, sind folgende Gesichtspuncte maassgebend: 1. Es können nur Gegenstände zugelassen werden, welche in Form und Ornamentation ausgezeichnet sind, oder doch einen hohen Grad der kunstgewerblichen Technik oder die Anwendung eines neuen technischen Verfahrens auf Kunstgewerbe zeigen. In zweifelhaften Fällen entscheidet eine Jury über Annahme oder Ablehnung. Bei Werken des Auslandes, welche nicht durch die betr. Künstler, Fabricanten etc. selbst zur Ausstellung gelangen, ist doch immer der Ursprung genau anzugeben. Arbeiten von Dilettanten oder Arbeitern müssen ausdrücklich als solche bezeichnet werden. 2. Die Gegenstände müssen zuerst angemeldet und nach erfolgter Verständigung über den Zeitpunct der Einlieferung kostenfrei in das Museum geschafft werden. 3. In der Regel soll ein Gegenstand durch sechs Wochen ausgestellt bleiben; falls eine kürzere oder längere Zeit gewünscht wird, ist darüber mit dem Museum Vereinbarung zu treffen. Für Gegenstände, welche ohne solche Vereinbarung über den festgesetzten Termin im Museum belassen werden, kann keinerlei Haftung übernommen werden. 4. Bei besonders kostbaren oder zerbrechlichen Gegenständen ist für deren Sicherheit vom Aussteller Vorsorge zu treffen. 5. Platzgebühr ist nicht zu entrichten. 6. Bei verkäuflichen Gegenständen des Inlandes kann der Preis angegeben werden. 7. Auswärtige Aussteller müssen dem Museum einen Vertreter in Wien namhaft machen. Für die ebenfalls permanente Ausstellung der zeichnenden reproducirenden Künste (Kupferstich, Holzschnitt, Chromo-Lithographie. Photographie u. s. f.), für die ein besonderer Saal im I. Stocke reservirt ist, wird ein besonderes Reglement erlassen werden.

(Hierbei eine artistische Beilage.)

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.



Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 6. Köln, 15. März 1872. XXII. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Die römisch-christliche Cult-Architektur der ersten sechs Jahrhunderte.

Von Dr. J. Stockbauer. [1])

I.

Mit dem Auftreten des Christenthums musste sich in der bisher gekannten antiken Cult-Architektur ein Umschwung geltend machen, der sich nicht bloss im Einzelnen, sondern im Ganzen, nicht bloss in äusseren Formen, sondern in der Anlage gegensätzlich verhielt: der antike Cult und die demselben zu Grunde liegenden Ideen hatten mit dem neuen nicht nur nichts gemein, sondern dieser trat zu jenem schon seiner Idee nach und durch die Zeitverhältnisse noch besonders in directe Opposition.

Wenn wir nun auch recht gern den Unterschied und Gegensatz zugeben, in dem die römisch-christliche zu der antik-römischen Cult-Architektur steht, so können wir doch nicht nns dazu verstehen, dieselbe als eine durchaus von allem bisher Gekannten verschiedene Bauform, als eine ganz frei und unabhängig von der Antike, nur vom eigensten Zweck und dem Bedürfniss ausgegangene Erscheinungsform der Architektur zu betrachten, eine Form, welche höchstens noch der römischen Baugesetzmässigkeit einen untergeordneten Einfluss auf das Formelle der in Plan und Aufriss unabhängigen und selbständigen Conception gestattete. Abgesehen von einzelnen, den Bau modificirenden Anfordernngen des christlichen Cult-Ceremoniels, ist der Hauptzweck des christlichen Kirchengebäudes wohl der, eine möglich grosse Menschenmenge in einem geschlossenen Raume zu vereinigen, und zwar in einem solchen Raume, der einerseits gestattete, dass Alle an einer Handlung — Opfer — Theil nehmen und die Vorträge hören konnten, und der andererseits durch seine architektonische Eintheilung die Ordnung und den Anstand bei grossem Menschen-Andrange zu wahren ermöglichte.

Dieser Zweck war aber nicht neu. Derartige Aufgaben hatte auch die römische vorchristliche Zeit, und besonders unter den Kaisern, zu lösen, und es wäre doch zum Verwundern, wenn für gleiche oder wenigstens ähn-

1) Wir frenen uns, aus der Feder eines schon durch grössere Leistungen zur Anerkennung gelangten Archäologen und Kunstforschers einen ersten Aufsatz in nnserem Blatte bringen zu können, und bemerken nur noch, dass dieser den Prodromos zu einer Reihe von Artikeln eröffnen soll, die man nnter dem Titel „Vorstudien zu einer Kunstgeschichte der alt-christlichen Zeit" zusammenfassen kann, einer Kunstgeschichte, die unbestreitbar in unseren Lehr- und Handbüchern noch die empfindlichsten Lücken zeigt.

Die folgenden Artikel werden voraussichtlich behandeln:

II. Die Urform der christlichen Basilika vor Constantin,
III. die Basilika bis zum Ende des sechsten Jahrhunderts,
IV. die römischen Central- und Gewölbe-Anlagen, namentlich in den Thermen, mit Rücksicht auf die christlichen Central-Kirchenbauten,
V. die den antiken nachgebildeten christlichen Central-Anlagen,
VI. deren Weiterbildung bis nach Justinian.

Zu diesem letzteren Artikel wird namentlich die Sophienkirche in ihrem Verhältniss zu den römischen Kaiserbauten gewürdigt werden, und es dürfte vielleicht im voraus interessant sein, zu bemerken, wie bis auf die orientalische Kuppelbedeckung sogar in den Maassen sich hier die Basilika des Maxentius nnd Constantin's wiederholt. Zngleich wird der Versuch gemacht werden, den byzantinischen Stil eng nnd fest zu definiren nnd dessen Einfluss zur Zeit der Kreuzzüge auf das Abendland mit einigen Strichen anzudeuten.

D. Red.

liche Zwecke das Christenthum von der bisherigen Baupraxis ganz verschiedene Gebäude hätte componiren wollen, und dies um so mehr, als gerade die Entwicklung der christlichen Architektur in eine Zeit fällt, in der einerseits die römische profane ihre grössten Triumphe feierte, und andererseits der Zustand der jungen anwachsenden Gemeinde am allerwenigsten glänzend und solchen Unternehmungen entsprechend war.

Die eine der beiden Hauptgruppen, durch welche die christliche Baukunst zu Ende des 6. Jahrhunderts vertreten ist, umfasst die unter dem Namen „Basiliken" technologisch fixirten Baudenkmäler mit vorherrschend oblonger Anlage, Säulenstellungen im Innern, erhöhtem Mittelschiff und flacher Deckung. Von jeher galt diese Art für eine mehr oder weniger freie Nachahmung der antiken Markt-Basilika auf den Foren; aber über das Verhältniss, in dem diese beiden Denkmäler-Classen zu einander standen, liessen sich die widersprechendsten Meinungen vernehmen, ehe es gelang, die Nachrichten der Alten und die noch vorhandenen Reste von Denkmälern unter sich in Einklang und die Frage endlich zum Abschluss zu bringen.

Der erste, der darüber sich Gedanken machte, war der florentiner Architekt Leo Battista Alberti in seinem Buche über die Baukunst (VII. 14), welches zuerst 1485 in lateinischer Sprache erschien. Ihm ist die altchristliche Basilika eine genaue Nachbildung der römischen Profan-Basilika und zwischen beiden kein wesentlicher Unterschied. Eine oberflächliche Aehnlichkeit des uns erhaltenen Grundrisses einer antiken forensen Basilika mit dem Grundrisse alt-christlicher Kirchen und der gleiche Name überdiess verschafften dieser Meinung vollständigen Glauben und zahlreiche Vertreter. Man kann wohl sagen, sie war die allgemein angenommene und ohne Zweifel und Widerspruch selbst von den gediegensten Archäologen, deren Namen man u. A. bei Zestermann und Mothes in ihren unten zu behandelnden Schriften angeführt findet, vertheidigt.

Da wurde von der *Académie royale des sciences et lettres et des beaux arts de Belgique* über dieses Thema eine Preisaufgabe ausgeschrieben. Von dem Ober-Bibliothecar in Leipzig, Dr. Gersdorf, darauf aufmerksam gemacht, versuchte Dr. Zestermann eine Bearbeitung, die zuerst in lateinischer Sprache und, als selbe preisgekrönt ward, auch im Deutschen unter dem Titel: „Die antiken und die christlichen Basiliken nach ihrer Entstehung, Ausbildung und Beziehung zu einander", 1847 erschien. Er tritt hierin den bisher geduldig und gläubig angenommenen Hypothesen mit gründlicher Gelehrsamkeit entgegen und kommt, indem er versucht, „auf Grund der alten Zeugnisse ein beglaubigtes Bild der römischen Basilika herzustellen und durch Vergleichung der christlichen Basilika mit diesem beglaubigten Bilde der antiken Basilika das Verhältniss beider festzustellen", zu folgenden Resultaten:

„Die christlichen Basiliken können nicht als Nachahmung der antiken Profan-Basiliken angesehen werden, noch weniger sind profane Basiliken in christliche Kirchen verwandelt worden. Die einzige Aehnlichkeit, welche zwischen der christlichen und profanen antiken Basilika besteht und durch die Säulengänge auf beiden Langseiten mit Pultdach und die Mauern mit Fenstern, welche, auf den untern Säulen ruhend, das Mitteldach tragen, gebildet wird, ist zwar hinreichend, diese Art christlicher Kirchen unter die Gattung der Basiliken-Gebäude rechnen zu können, aber völlig ungenügend, eine organische Entwicklung der christlichen Basilika aus der profanen antiken nachzuweisen. Eben so wenig finden wir das Vorbild der Basilika im heidnischen Hypäthral-Tempel oder im früheren oder späteren Tempel zu Jerusalem; die christliche Basilika ist vielmehr hervorgegangen aus christlichem Bedürfnisse und aus christlichem Geiste."

Mit dieser Schrift Zestermann's wurde eine frische Bewegung über den streitigen Sachverhalt wachgerufen und darin wohl liegt das grösste Verdienst des Autors. Hier war eine auf wissenschaftliche Beweise sich gründende Thesis ausgesprochen, und es galt nun, deren Stichhaltigkeit zu erproben. Nach den Resultaten, welche die von ihm angeregte Bewegung zu Tage gefördert, sind freilich die Ergebnisse und Schlüsse, welche er in seiner Arbeit über die Entstehung des christlichen Basilikenbaues niederlegte, unhaltbar geworden, aber dessen ungeachtet wird eine gründliche Geschichte der altchristlichen Architektur seinen Namen unter ihren Begründern ganz besonders nennen.

Dass er in unbedeutenderen Dingen geirrt, z. B. unter den verschiedenen Arten von antiken Basiliken auch solche für Spazirgänger und Weintrinker anfzählt, oder das Innere der B. Aemilia auf einer Münze (Taf. II. 8) verkennt, und dergleichen, hätte nicht viel zu bedeuten und wurde schon früher von Brunn (Kunstblatt 1848, April, Nr. 19) und jüngst von Reber (Mittheilungen der k. k. Central-Commission 1869, 2. Heft) berichtigt. Dagegen beruht sein Hauptargument auf falschen Stützen und konnte desshalb nur zu falschen Resultaten führen. Wie er selbst sagte, beabsichtigte er auf Grund der alten Zeugnisse ein beglaubigtes Bild der römischen Basilika darzustellen. Diese Zeugnisse bestehen (S. 88) aus zwei

Angaben des Vitruv und dem in den capitolinischen Fragmenten enthaltenen Grundriss der B. Ulpia. Diesen macht er sich aber selbst wieder dadurch unbrauchbar, dass er (S. 75), die Exedren mit den Apsiden confundirend, aus dem selbständigen Erscheinen der ersteren an diesem Baue den Schluss zieht, es seien auch die Apsiden nie mit solchen Bauten architektonisch verbunden gewesen. Es bleiben also für die Reconstruction der antiken Basilika nur mehr die zwei Notizen des Vitruv. Im 1. Cap. des 5. Buches beschreibt dieser die Basiliken, aber in so eigenthümlicher Weise, dass man daraus wohl nie ganz klar werden wird. Was er gibt, ist Folgendes:

1. Die Basiliken müssen an das Forum gränzen, und an dessen wärmster Seite liegen;
2. ihre Breite zur Länge soll sich verhalten wie $^1/_3$ — $^1/_2$: 1, ausser es zwingt der Platz davon abzuweichen;
3. bei zu grossem Längenraume kann man chalkidische Hallen anbauen;
4. die oberen Säulen des Innern müssen kleiner als die unteren sein und
5. soll zwischen den beiden über einander gestellten Säulenreihen eine Mauer von der Höhe der oberen Säulen weniger ein Viertel eingelegt werden, damit die Spazirgänger auf den Galerieen von den Kaufleuten im Mittelraum nicht gesehen werden.

Sind diese Angaben schon an sich mangelhaft, so schwindet ihr Werth noch mehr zusammen, wenn man bedenkt, dass zu Vitruv's Zeiten die forensen Basiliken einer grossen Freiheit im Plan und Aufbau genossen und dass, wie die erhaltenen Reste zeigen, wirklich von dieser Freiheit ein so ausgedehnter Gebrauch gemacht wurde, dass jeder Bau von dem anderen bedeutend und wesentlich verschieden ist. Vitruv selbst, obgleich er das nicht direct sagt, gibt es doch indirect zu verstehen; denn unmittelbar nachdem er den Bau-Canon der Basilika festgestellt, erzählt er, dass die von ihm in Fanum erbaute Basilika ganz anders, aber dessen ungeachtet höchst würdevoll und schön sei. Der Hauptunterschied aber von der zuvor besprochenen Normal-Basilika besteht darin, dass er statt der über einander stehenden 2 Säulenreihen des Mittelschiffes nur eine einzige aus 50′ hohen Säulen aufführte, die noch über die Pultdächer der Seitenschiffe so weit emporragte, dass durch die dadurch enstandenen Intercolumnien reichliches Licht ins Innere strömte.

Auf Grund nun der falschen Annahme, dass die Normal-Basilika Vitruv's auch wirklich den forensen Basiliken der Römer im Grossen und Ganzen zu Grunde liege, kam der Autor dazu, den Namen und die Eigenschaften einer Basilika auch jenen antiken Gebänden zu bestreiten, die sowohl von der beständigen Tradition, als auch durch das beinahe einstimmige Urtheil der Archäologen dafür gehalten wurden. Einmal war der Autor auf einer richtigen Spur, als er (S. 91) jene architektonische Anlage der sogenannten ägyptischen Säle berührt, welche nach Vitruv (VI. 3. 9) eine gewisse Aehnlichkeit mit den Basiliken haben; allein er übersieht hier, dass das Wort Basilika in diesem Vergleich eine specielle Bedeutung als Privat-Basilika habe, und geht desshalb daran vorbei. Von seinem einmal eingenommenen falschen Standpuncte aus verkehrt er auch die natürliche Folgenreihe der Weiterbildungen der christlichen Basilika (S. 171) z. B. durch späteres Hinzufügen der Apsis. Dass er seine Angaben hierin durch aus der Geschichte der Ausbildung der christlichen Gemeinde hergeholte Analogieen zu stützen sucht, ist ohne Bedeutung. Dergleichen geschichtliche Ausführungen sind nur zu häufig rein vom Partei-Standpuncte des Autors dictirt und, wie die Einleitungen in Romanen, nicht vor, sondern nach dem zu beweisenden oder zu illustrirenden Thema gemacht und einer gar grossen Biegsamkeit fähig.

Die Abhandlung Zestermann's verursachte gerechtes Aufsehen. Auf beiden Seiten, für und gegen begann ein edler Wettkampf, die Frage zur Klärung und zur Entscheidung zu bringen. Zunächst, noch im nämlichen Jahre, erschien eine kleine Abhandlung von L. Urlichs: Die Apsis der alten Basiliken. Der Zweck derselben war, die von Zestermann ausgesprochene Behauptung, dass die Apsis an den heidnischen Basiliken gefehlt habe und zu den christlichen nur allmählich nebst anderen Erweiterungen des ursprünglichen Planes gekommen sei, zu widerlegen. Es werden die von Zestermann hiefür angeführten Kirchen in Tyrus und S. Lorenzo in Rom besprochen und dieses Architekturtheil namentlich an den Basiliken in Trier, Fanum, der des Constantin und der Ulpia nachgewiesen. Zum Schlusse glaubt sich der Verfasser zu der Annahme berechtigt, auch an den ältesten christlichen Basiliken, von deren Einrichtung wir freilich wenig wissen, diese Apsis voraussetzen zu dürfen.

Trat in Urlichs ein Gegner der Zestermann'schen Behauptungen auf, so erstand ihnen ein begeisterter Verehrer an J. Kreuser, der sie für seinen 1851 erschienenen Christlichen Kirchenbau im vollen Umfang verwertbete. Die inzwischen erschienene Schrift Urlich's kennt er nicht: „Die alten Basiliken hatten keine Apsis", schreibt er (S. 28) Zestermann nach; ja er geht noch weiter, und während Zestermann (S. 166) meint, „die Basilika war nicht schlechthin eine Kirche, oder

eine besonders schöne Kirche, sondern sie war eine Kirche von besonderer Form", erlaubt Kreuser sich mit Hinweisung auf dieses Citat die eigenmächtige Deutung (S. 29): „Jede Prachtkirche wird vorzugsweise Basilika genannt."

Nicht mehr im Einzelnen, sondern der ganzen Auffassung Zestermann's über den Ursprung der Basilika tritt 1854 Dr. J. A. Messmer entgegen mit einer Abhandlung: „Ueber den Ursprung, die Entwicklung und Bedeutung der Basilika in der christlichen Baukunst." Den Schwerpunct seiner Auffassung legt er (S. 48) in folgenden Worten klar:

„Es erscheint als ein eitles Beginnen, nach anderen Motiven sich umzusehen, die christlichen Bauformen zu erklären, als der durch die Geschichte und gerade die Form selbst ausgesprochene römische Basilikenbau bietet. Diese Uebereinstimmung beider Bauten einer Gattung geht uns aber ausser dem Namen im Allgemeinen und der Form des Ganzen wie der einzelnen Structur auch aus den Benennungen wichtiger Bautheile hervor." — „In der Form der römischen Basilika", fährt der Autor weiter (S. 54) fort, „fand der christliche Geist gleichsam seine erste Wohnung, in ihr begann er sich zu entfalten. Er flüchtete gleich so vielen anderen freilich meist eitlen Bestrebungen in jene Hallen, die allen Völkern offen standen, die sich aller Welt zur Benutzung erschlossen. Auch die unangesehenen, nicht beachteten Christen fanden in der römischen Basilika Aufnahme und vereinigten durch ihren Geist die Völker der Erde in innerer, höherer Weihe, als die äussere Convenienz.... Die Christen versammelten sich Anfangs in römischen Basiliken, gebrauchten also die altheidnische römische Basilika als solche zu ihrem Zwecke, ohne dass die Form irgend eine andere Beziehung zu ihnen hatte, als die der Umgebung und des Schutzes gegen aussen, wie eben irgend ein anderes Gebäude in derselben Beziehung zu ihnen gestanden. Bald aber kleidete der christliche Geist sich in diese Form als der ihm entsprechenden, bis er dieselbe so durchwohnt und durchdrungen hatte, dass sie als neue, eigenthümliche dastand."

Gibt man sich über den Eindruck dieser Schrift Rechenschaft, so fühlt sich der Zusammenhang der antiken mit den christlichen Basiliken zwar unwiderleglich, aber mehr im Allgemeinen und Grossen und mehr theoretisch nachgewiesen und ist von einer detaillirten Darstellung des Ueberganges der antiken in die christlichen Basilikaformen vorläufig Umgang genommen. Wir möchten aber gar zu gern den festen Berührungspunct zwischen den beiden Gebäude-Classen, das als solches *in concreto* erwiesene römische Vorbild für die christliche Basilika sehen. Man vergleiche die uns durch die archäologischen Forschungen als römische Basiliken gesicherten und in ihrem Plane genauer bekannt gewordenen Architektur-Reste mit den ersten christlichen Basiliken, die Basilika Julia, die Normal-Basilika des Vitruv, die zu Fanum, Otricoli und Pompeji, die Basilika Constantin's und die Basilika Ulpia mit den Kirchen erwiesener Maassen aus Constantin's Zeit, so fehlt bei aller Gleichheit im Detail und in den einzelnen Baugliedern als solchen dennoch der in die Augen fallende Zusammenhang zwischen beiden. Die altrömischen Basiliken zeigen in ihrem Grundriss eine auffallende Freiheit, keine gleicht der anderen; die christlichen Basiliken aber haben bei aller Freiheit in kleinen Einzelheiten einen stereotypen Plan, der maassgebend auf ihre aller Gestaltung wirkte. Woher stammt nun dieser Plan? an welches antike Gebäude lehnte er sich direct an?

Diese Frage und ihre Bedeutung erkannte Niemand besser, als der Autor selbst, und wir werden gleich sehen, in welch glänzender Weise sie von ihm beantwortet wurde. In dieser Schrift aber war der Grund gelegt zu einer richtigen Zurechtstellung der römischen und christlichen Architektur-Geschichte und gegen Zestermann letzterer der Zusammenhang mit ersterer entschieden gewahrt und andererseits die altchristliche Basilika in ihrer geschichtlichen Bedeutung für die aus ihr, d. h. aus der fortschreitenden Gestaltung ihrer Glieder sich entwickelnden Baustile der sogenannten romanischen und gothischen Periode gewürdigt; die beiden Sätze, welche mit evidenter Gewissheit hier erwiesen werden, sind: 1) Die christliche Basilika ist keine von der römischen Baugeschichte losgerissene und auf eigenem Boden entwickelte Pflanze, sondern mit ihr verwachsen und aus ihr hervorgegangen, und 2) sie ist der plastische und bildsame Stoff, der unter den Händen fremder Völker und in anderen Himmelsstrichen zu jenen Prachtbauten sich umbildete, wie sie der Rund- und Spitzbogen-Styl später darstellt.

Ziemlich direct gegen Messmer richtete Wilhelm Weingärtner seine 1858 erschienene Abhandlung: Ursprung und Entwicklung des christlichen Kirchengebäudes. Sein Motto: „Machet das Haus meines Vaters zu keinem Kaufhause!" (Joh. 2, 16) kennzeichnet im voraus schon seine Tendenz. Ihm entwickelt sich die christliche Basilika aus dem griechischen Hypäthral-Tempel und gibt er das Resultat seiner Forschung in folgender Weise:

„Die ersten Versammlungsorte der Christen nach ihrer vollständigen Loslösung vom Judenthum und dem Aufgeben des jüdischen Tempels und der Synagogen finden wir nach dem Zeugniss der Apostelgeschichte und der apostolischen Briefe, so wie der Kirchenväter im antiken Hause. Die bestimmte und regelrechte Form des antiken Hauses erlaubte uns, einen Schluss auf die zu diesem Zwecke verwendeten Räume zu machen. Wir erkannten sie ihrer Grösse und Aehnlichkeit mit den ersten christlichen Kirchen nach in dem Peri-Styl und den dahinter liegenden sogen. Oeci. Diese Räume entsprachen ihrer Gestalt und Aufeinanderfolge nach der letzten Gestalt des schon im griechischen Styl erbauten jüdischen Tempels eben so gut, wie sie zu der Zeit, wo nach dem Untergang des jüdischen Tempels und der Ausbreitung der christlichen Religion über die ganze bekannte alte Welt der Begriff des Tempels eben nur mehr aus dem griechisch-römischen Tempel abstrahirt werden konnte, diesem letzteren entsprechen mussten, und zwar fanden wir es natürlich, dass das Christenthum bei der Weiterbildung seiner eigenen Bauten das Wesentliche des Tempels, um desswillen alle anderen Theile erst da sind, die Cella, vorzugsweise ausbildete. Eben so naturgemäss ist es, dass sie die am meisten ausgebildete, ihren eigenen früheren Bauten und ihren eigenen Cultforderungen am meisten entsprechenden, den höchsten lichtbringenden und guten Göttern geweihte Form des Hypäthral-Tempels vorzugsweise aufgriff, nebenbei freilich auch für kleinere Gotteshäuser die ungesäulte keineswegs verschmähte. Ein neues, bis dahin dem Christenthum ganz fremdes Element trat zu dieser Zeit in der runden und polygonen Cella, welche den antiken Rund- und polygonalen Grabtempeln entlehnt war, hinzu. Die einmal begonnene Nachbildung des antiken Tempels erheischte auch diese Form, um so mehr als Grab und Kirche in dem ablebenden Heidenthum wie in dem auflebenden Christenthum eng verwandte Begriffe waren. — Wie in der äusseren Gestalt vollständig mit Ausnahme der Erhöhung des Mittelschiffes, welches durchaus dem Profanbau des antiken Hauses angehört, die christlichen den antiken Tempeln entsprechen, so fanden wir diese Uebereinstimmung noch bei Weitem überraschender in der innern Gestaltung. Am auffallendsten wurde der Einfluss des heidnischen auf den christlichen Tempel zur Zeit Constantin's, wo er sich auch durch die gleiche Benennung zu documentiren anfing, durch die Aufnahme des runden und polygonalen Grundrisses und durch die strenge Durchführung der einzelnen inneren, dem römischen Tempel entsprechenden Theile. Den Grundriss, die Säulenreihen, die auf ihr beruhende Eintheilung der Schiffe, die unteren Portiken, die Emporen, die Choreinrichtung im Allgemeinen, den heiligen Tisch, das Umbraculum darüber und das Martyrion darunter, die Krypten, die Apsis, die Tribuna in derselben und später die Ambonen an den vorderen Schranken fanden wir am römischen Tempel vorgebildet. Als die reinste Fortsetzung des antiken Tempels erkannten wir die römischen Basiliken, die bis zum 12. Jahrhundert ihren Charakter ziemlich treu beibehielten. (S. 137.)“

Wie wir später sehen werden, war Weingärtner mit seinen Untersuchungen auf dem directen Wege zur glücklichen Lösung der Frage. Gestützt auf die historische Ueberlieferung constatirt er, dass nur aus dem antiken Hause, in dem die Gläubigen ihre ersten Zusammenkünfte hielten, das christliche Kirchengebäude kann abgeleitet werden. Er geht noch einen Schritt weiter und findet, dass im antiken Hause die geräumigen, an den Peri-Styl anschliessenden Oeci es waren, die zuvörderst hiefür passten, und dass eine Gattung dieser Oeci, die schon von Vitruv wegen ihrer Aehnlichkeit mit den Basiliken besonders erwähnten ägyptischen durch ihre doppelten Säulenstellungen über einander in den Abseiten bedeutsam auf die christliche Basilika hinweisen. Aber hier fängt er an, von dem rechten Wege sich zu verirren. Diese bedeutsame Notiz des Vitruv missversteht er, indem er den angeregten Vergleich mit den Basiliken auf die forensen bezieht, während doch im ganzen (VI.) Buche nur von Privatgebäuden gesprochen wird, und da er im Vorhergehenden schon bemerkt, dass die forensen Basiliken so sehr von den christlichen sich unterscheiden, dass letztere als keine Fortsetzung der ersteren gelten können, so wird ihm diese so wichtige Stelle unter den Händen werthlos. Was soll er mit Sälen machen, die nun allerdings christlichen Basiliken gleichen, die aber nach Vitruv auch einer Gebäudegattung ähnlich sind, die er nach keiner Richtung hin als Vorläufer der christlichen Kirchen anzunehmen im Stande ist? Er rettet sich aus diesem Widerspruche in den jüdischen und heidnischen Tempel und nimmt von da an Einflüsse auf die Gestaltung der christlichen Kirchen an.

Was den jüdischen Tempel betrifft, so können wir uns auf die vortreffliche Abhandlung Messmer's „Ueber die Symbolik in ihren Verhältnissen zur christlichen Architektur (Mittheilungen der k. k. Central-Commission, XVI. 1871. p. 52)“, berufen, in der des Weiteren ausgeführt ist, wie die Denkmäler und ihre Geschichte eben so wohl, als die gleichzeitigen Aeusserungen der

Schriftsteller das Gegentheil beweisen. Die salomonische Tempel-Architektur hat keinen jüdischen Styl ausgebildet, auch die Synagoge nicht; die angezogenen Einflüsse auf Raumeintheilung sind desshalb unbegründbar, weil diese Elemente nicht bloss im heidnischen Tempel, sondern auch im Saalbau der Privaten sich finden. Einmal scheint eine Notiz zu Gunsten des behaupteten jüdischen Einflusses zu sprechen, aber gerade Weingärtner selbst bestreitet am meisten den ihr beigelegten Werth.

Der Sachverhalt ist folgender. Im April 1859 gibt Kreuser unter dem Titel „Ein Wort über den Ursprung der Basilika“ in den Mittheilungen der k. k. Central-Commission etc. etc. einen Bericht über eine von Dr. Haneberg entdeckte Stelle, der zufolge der Talmud von Jerusalem und Babylon die grosse Synagoge der Juden in Diospolis Basilika nennt. Diese Basilika, von der eine ausschweifende und theilweise unverständliche Beschreibung gegeben wird, wurde unter Trajan zerstört. Denselben Namen Basilika gibt Hieronymus auch dem Gebäude, in dem unter Ptolomäus Lagus die אאש von sprachkundigen Juden gefertigt wurde. Auf Grund dieser beiden Notizen glaubte sich nun Kreuser in der 2. Auflage seines „Christlichen Kirchenbaues“ 1860 zu der Annahme berechtigt, dass die römische Basilika nach ägyptischem Vorbilde gebaut worden. Denn, meint er, Cato hasste die Griechen und hat von ihnen am wenigsten etwas annehmen oder nachahmen wollen, dagegen lernte er mit Scipio Africa kennen, und Aegypten hatte wahrscheinlich, wie heutzutage Caravanseris, so damals grosse Handelsbasiliken. Gewiss ist, fährt er fort, dass Aegypschon lange vor Rom eine berühmte Basilika, und zwar eine jüdische, d. h. einen Tempel hatte, der von den hebräisch sprechenden Juden Basilika genannt wurde. Dies ist die grosse Synagoge, welche in den beiden Talmuden geschildert und in beiden ausdrücklich Basilika genannt wird (S. 43). Dazu fügt er noch:

1) diese Basilika war eine vorchristliche jüdische Kirche,
2) hatte nach dem Vorbild des Tempels in Jerusalem christliche Einrichtungen, Trennung der Geschlechter, Absonderurg nach Stand und Handwerk u. dgl. und
3) konnte um so leichter als Vorbild der christlichen Kirche dienen, als das bekannte Eifern der christlichen Bischöfe frühester Zeit gegen den Judaismus sich nicht auf den Tempel erstreckte (S. 48).

Diese Schlussfolgerungen unterzieht Weingärtner in Nr. 39 des von Robert Prutz herausgegebenen „Deutschen Museums“ einer scharfen Kritik, die, einiges auf die Uebersetzung Bezügliche abgerechnet, in folgenden Sätzen sich fasst:

1) der Tempel von Alexandria ist nicht 360, sondern erst 162 v. Chr. erbaut, mithin um 22 Jahre später als die B. Porcia;
2) auch die jüdische Basilika ist in den vormals üblichen griechischen Architekturformen erbaut gewesen;
3) der Talmud ist in diesen Fragen von keinem entscheidenden Werth, da er erst in christlicher Zeit, dem 4. und 5. Jahrhundert, verfasst wurde, und
4) diese Synagoge wurde höchst wahrscheinlich durch Trajan zerstört und ist schon desshalb ein Einfluss auf die christlichen Kirchen nicht möglich.

Auf Grund dieser und anderer Erwägungen zieht auch Messmer in seiner vorhergenannten Schrift den wohlbegründeten Schluss, dass ein Einfluss des jüdischen Cult-Baues auf den christlichen als Architektur nicht Statt gehabt habe, weil eben weder der Tempel noch die Synagoge eine Architekturform producirten, welche die christliche Baukunst zu ihrer Grundlage und Weiterbildung anwenden konnte.

Es bleibt nun noch übrig den anderen Theil der Weingärtner'schen Hypothese von dem Einflusse des griechischen Hypäthraltempels auf den kirchlichen Cultbau der Christen zu würdigen.

In einer Recension nennt Kreuser (Mittheilung der k. k. Central-Comm. 1859, Jänner) zuerst den Weingärtner'schen Satz: „Das christliche Kirchengebäude oder die Basilika ist nicht aus weltlichen, heidnischen Vorbildern entstanden, sondern aus kirchlichen Vorbildern hervorgegangen, und zwar heidnischen Tempeln“, eine kühne Behauptung und fügt daran das Wort: „Der Nachweis, dass der christliche Tempel aus dem heidnischen entstanden sei, möchte als nicht gelungen betrachtet werden müssen.“

Ausführlicher handelt Messmer darüber in seiner Recension der Weingärtner'schen Arbeit (Mittheilungen der k. k. Central-Comm. 1860. Juni). Weingärtner legte seiner Auffassung die gediegene Abhandlung Bötticher's über den Hypäthraltempel zu Grunde. Darauf nun kommt Messmer zurück und sagt: „Der Hypäthraltempel ist nach Bötticher's maassgebender Darstellung nur dadurch hypäthraler Tempel, dass er ein Hypäthron bildet, dass nämlich das Licht für die Cella, entsprechend unserem Mittelschiffe — nur durch die Oeffnung der Decke, also in senkrechter Richtung, einfällt. Sobald aber die Wände der Cella — des Mittelschiffes — über die

Dächer des Umganges empor geführt und mit Lichtfenstern durchbrochen werden, hat der Hypäthraltempel aufgehört. So lauten Bötttichers Worte. „Die Evidenz dieser Folgerung abläugnen, heisst eine *contradictio in adjecto* statuiren. Nun hat aber die christliche Basilika gerade diese den baulichen Begriff des hypäthralen Tempels annullirende Anordnung, also schliessen sich beide Architekturformen gegenseitig aus, da jede auf einem structiven Princip beruht, welches das andere ausschliesst und unmöglich macht. Die hypäthralen Anlagen bilden eine Gattung der Gebäude für sich, wie hinwieder die Bauten mit selbständiger Seitenbeleuchtung in erwähnter Weise eine Gattung für sich statuiren. Die christliche Basilika kann folglich nur mit Vernichtung des baulichen Princips der hypäthralen Anlage aus dieser den Ursprung genommen haben, was eben so viel ist, als eine neue Gattung hinstellen, welche die andere eben ausschliesst. Vom Hypäthraltempel kann folglich die christliche Basilika ihren Ursprung nicht genommen haben. Hingegen zeigt der basilikenartige Oecus bei Vitruvius und die römische Profanbasilika diese zur Einführung des Seitenlichts in den Mittelraum nothwendige Anwendung, welche an der christlichen Kirche so imponirend wirkt — also hat die christliche Anlage in der römischen ihren Ursprung."

„Nach Weingärtner selbst bildet die christliche Basilika ein charakteristisch anderes Gebäude, als der Hypäthraltempel. Confundirt man die Gattungen aber, so habe ich nichts weiter mehr zu sagen, und Lessing hat mit seinem Laokoon eine Thorheit in die Welt gesendet."

Nach einer mündlichen Mittheilung stand auf diese Entgegnung auch Weingärtner von seiner Hypothese ab.[1])

Auf diese Weise den Streit fortgeführt, konnte nur dadurch etwas bedeuten, dass die Kritik die jeweilig auftauchenden Meinungen zersetzend in ihrer Haltlosigkeit zeigte. Uebrigens war zur Zeit, als die Weingärtner'sche Schrift erschien, die Frage bereits gelöst, und nur des Zusammenhanges wegen reihen wir noch zwei Schriften an, die mit unserer Frage sich beschäftigen.

Die eine ist von Dr. C. Mothes unter dem Titel: Die Basilikenform bei den Christen der ersten Jahrhunderte, ihre Vollendung und Entwicklung, 1865, erschienen. Der Autor, Architekt, geht vom Standpunct des Technikers aus, wie er in der Vorrede sagt, und sucht als solcher die organische Gestaltung der christlichen Basilika darzulegen. Um kurz zu sein, geben wir das Bild, das er sich davon gemacht, mit seinen eigenen, am Schlusse des Werkes ausgesprochenen nur abgekürzten Worten:

1) für die Gesammtgestaltung der Basilika erschien der Tempel von Jerusalem als Ideal, welches aber abgeändert werden musste;
2) die Versammlung der Gemeinde brauchte einen Saal, und hierzu wurde der den Tempeln etwas ähnliche Oecus mit dem Vorhof des römischen Privathauses passend erfunden;
3) die bevorzugte Stellung der Vorsteher wies auf eine Apsis;
4) die zusammengehörige Gemeinschaft der Gläubigen wurde durch das Eine Dach des Gebäudes auch äusserlich ausgesprochen;
5) bei zunehmendem Wachsthum der Kirche wurde eine gewisse Raumeintheilung an sich schon nöthig, und
6) nach dem Aufhören der Verfolgungen war der Entwicklungsprocess der Basilika so weit vorgeschritten, dass sie in den Hauptzügen als fertiges Gebäude auftrat u. s. w. (S. 99 ff.)

Nach eingehender Würdigung der vorangegangenen Bearbeitungen unseres Thema's können wir uns über diese Schrift kurz fassen. Von einer Erweiterung des Gesichtskreises oder einer besonderen Aufklärung über die Urform der christlichen Basilika ist nichts Neues geleistet. Es treten eine Reihe Hypothesen von direct oder indirect angestrebten Idealen entgegen, mitunter untermischt mit archäologischen Unrichtigkeiten — aber von wirklich bedeutenden Argumenten trotz des anerkennenswerthen reichen Materials nur sehr wenig. Was zudem die Einflüsse des jüdischen und heidnischen Tempelbaues auf die christliche Baukunst betrifft, so erscheinen die darauf gebauten Annahmen um so eigenthümlicher, als sie schon in den Kritiken der Weingärtner'schen Schrift gebührend beleuchtet worden.[1])

Ein weiterer Bearbeiter unserer Frage ist noch in J. Kreuser zu nennen. Wir haben bereits Veranlassung gehabt, sein mit dem Ursprung der Basilika sich befassendes Werk: Christlicher Kirchenbau (in 1. und 2. Auflage 1851 und 1860), zu erwähnen. 1868 erschien ein neues Buch: „Wiederum christlicher Kirchenbau", und in demselben, unbeeinflusst von den inzwischen

1) Im Organ für christliche Kunst erschienen 1859 und 1860 zwei längere Aufsätze von Dr. J. Kayser über das Verhältniss des christlichen Kirchenbaues zum griechischen und römischen Tempel- und zum römischen Profanbau, namentlich zum römischen Basilikenbau. Dem Verfasser lag die Zestermann'sche Schrift und Kreuser's christlicher Kirchenbau vor, und daraus gibt er getreue Auszüge, ohne irgend welche neue Resultate.

1) Im Iahre 1869 erschien von diesem Buche eine 2. Auflage, in der jedoch nichts geändert ward.

erschienenen Abhandlungen, seine alte Auffassung. Die römischen Profan-Basiliken sind ihm (S. 43) Prachtbauten nach Art der ägyptischen Könige; der heidnische Name Basilika wurde von den Christen trotz ihres sonstigen Widerstrebens gegen heidnische Erinnerungen beibehalten wegen des Hinweises auf den *Χρίστος Βασιλεύς*, „in der Basilika sah das erste Christenthum nur das Gottes- und Königshaus und dachte an keine Dreitheiligkeit des Baues mit erhöhtem Mittelschiff, durch welches das Licht fiel (S. 44).“ Im Anhang gibt er noch eine specielle, auch als Separatabdruck erschienene Abhandlung über die Basilika. In derselben sagt er, dass er früher geirrt und sich vielfach umsonst gemüht, jetzt aber das Richtige gefunden haben dürfte. Die am meisten charakteristischen Hauptsätze sind folgende:

Unsere christlichen Basiliken haben mit der attischen Königshalle nichts zu schaffen (S. 278).

Unter dem Hypäthraltempel kann ich nichts verstehen, als ein Gebäude, das in freier Luft steht; ein solches hatte z. B. Diogenes in seinem Fasse auf der Strasse (S. 279).

Zestermann ist der erste und beste der Schriftsteller, die über die Basilika geschrieben haben; seine Auffassung ist die allein richtige (S. 280).

Aegypten hatte die erste Basilika, und aus den zwei Stellen des Talmud erhellt, dass dieser Name ägyptischen Bauwerken eigenthümlich war (S. 283).

Die ägyptische oder genauer africanisch-palästinische Bauweise wurde in Rom nachgeahmt und davon stammen die forensen Basiliken her (S. 287).

S. 288 werden auch die beiden von Zestermann irrthümlich für besondere Arten genommenen Basiliken für Spazirgänger und Weintrinker aufgeführt, und endlich geht der Autor zur christlichen Basilika und ihrem Ursprung über. Zuvor in einer ganz kleinen Anmerkung behandelt er die vorhandene Literatur, sagt von Weingärtner, dass er „einigen schwachen Witz und einigen starken Blödsinn“ habe, und erklärt dann, „dass die Arbeiten der Anderen über den jetzigen Modeartikel Basilika keine Erwähnung verdienen“.

Darauf geht er dem Namen Basilika durch 13 Jahrhunderte nach und kommt zu dem in der Einleitung angekündigten neuen Resultate, dass dieser Name gar nichts Besonderes bedeute, sondern die christlichen Kirchen wurden mit diesem Namen gerade so wie mit anderen ohne Unterschied genannt. Die Wörter *Basilika, ecclesia, dominicum, κυριακόν* u. s. w. sind einfache Bezeichnungen für Kirchen überhaupt, und an der neuen Basilikalehre ist kein wahres Wort“ S. 325. Wir werden gleich sehen, wie ungerechtfertigt dieses Urtheil ist.

(Fortsetzung folgt.)

Der Kirchenbau in der Gegenwart.

Die Lösung dieser Aufgabe erscheint Vielen ein Räthsel, und doch muss diese Frage durch die That geradezu von Vielen beantwortet werden, weil sich der Um- oder Neubau des Gotteshauses in mancher Gemeinde nicht mehr aufschieben lässt. Bis in jüngster Zeit baute man der Art charakterlos, dass man von Stillosigkeit mit Recht sprechen konnte, da neben der grössten Nüchternheit noch dazu dem äussersten Ungeschmacke gehuldigt wurde. Was in erster Linie ein so unsicheres Umhertasten verursachte, wenn ein edles Bauwerk aufgeführt werden sollte, war der Umstand, dass die Baukunst gar nicht mehr zu den schönsten Künsten gezählt wurde, obgleich doch sie die Mutter aller Künste ist. Wo sie im Argen liegt, tappt der Kunstgeschmack gewiss im Finstern umher. Die Baukunst kann mit vollem Rechte die praktische Grundlage aller übrigen Kunstzweige genannt werden, indem sie denselben die Wohnung bereitet. Sobald sich die Baukunst zurückzieht, so sind die übrigen Künste heimathlos und Flüchtlinge in ihrem eigenen Vaterlande. Denn in der That, was wollen alle die vielen Gemälde und Statuen, wenn sie nicht für einen bestimmten Raum hergestellt werden? Oder heisst das etwa der schönen Künste pflegen, wenn man nur verschiedene Kunstgegenstände in Reih und Glied an den Wänden eines Gebäudes anbringt? Es ist durchaus nothwendig, dass künstlerisch abgegränzte Räume, die zu einem ganz klar ausgesprochenen Gedanken dienen, geschaffen werden, damit darin die verschiedenen schönen Künste ihr wahres Leben entfalten können. Das Kirchengebäude steht hier obenan, denn es nimmt gar alle Kunstzweige in den Dienst, wie kein anderes Bauwerk. Nie wurde vielleicht mehr gebaut, als in den letzteren Jahrzehenden und nie lag die Baukunst mehr darnieder. Es war eben das kirchliche Leben schwach geworden; aber jetzt blüht dasselbe fast in jedem Lande mehr oder minder auf und es ist somit eine neue, erfreuliche Zeit für wahre Kunst überhaupt gesichert.

Wenn man gleich mit Grund sagen kann, dass die moderne Art und Weise, Kirchen zu bauen, so gut wie keine ist, weil sie nichts besonders Charakteristisches an sich hat als Nüchternheit und grosse Leere, so ziehen wir es doch vor, an sie anzuknüpfen, anstatt sie ganz zu verschweigen, weil wir mit solchem kleinen Umwege doch dasselbe schöne Ziel erreichen, zugleich aber den grossen Vortheil haben, bedeutend Mehrere für unsere Zwecke zu gewinnen; denn dem gewöhnlichen Kinde seiner Zeit, deren es stets so viele gibt, thut es doch

sehr wehe, wenn man seinem Schaffen *nicht einmal* die *Möglichkeit* zu einem Anschlusse an etwas Besseres zuerkennt.

Die so recht eigentlich *modernen* Kirchen bilden ein Gebäude von zwei Hauptabtheilungen, einem grösseren und einem bedeutend kleineren Raume, welche gleich zwei viereckigen Kästen an einander gebaut sind. Innen wie aussen kahle Mauerwände mit nichtssagenden, hoch oben angebrachten Oeffnungen, das Tageslicht einzulassen, in Form eines schläfrigen, halbgeöffneten Auges. Die Eingänge sind ähnlich nüchtern gehalten, oft unmässig hohe Oeffnungen der Umfangsmauer. Dieselbe Nüchternheit wiederholt sich an der Oberdecke, die häufig nur ein Lattenwerk ist. Andererseits bemerkt man aussen, besonders an der Vorderseite, einen ungeheuren Aufwand mit schweren Gesimsen, Säulen oder Lisenen, die *nichts* zu tragen haben. Ueberdies macht sich meist an solchen Bauten eine langweilige Breite bemerkbar, und es lassen sich keine schönen Höhenverhältnisse wahrnehmen, wodurch in jedem Bau, besonders in einem Hallenbau, wie stets eine Kirche ist, vor Anderem gute Gesammtwirkung hervorgebracht wird. Für unsere Aufgabe geht nun diesen verkehrten Bauanlagen gegenüber hervor, dass es im Grund- wie im Aufrisse einer besseren Anordnung und einer klügeren Verwendung der Einzeltheile benöthigt.

Wir gestehen es übrigens offen, dass sich auch an den Kirchenbauten aus dem Mittelalter und an denen aus noch früherer Zeit manche Bemängelungen finden und desshalb diese Bauten in mehrfacher Beziehung unseren heutigen Anschauungen und Bedürfnissen bei Abhaltung des Gottesdienstes und dergl. nicht ganz entsprechen. So z. B. ist das Chor bald zu lang gestreckt, bald wiederum bedeutend zu kurz angelegt und in einem dritten Falle ist dasselbe im Verhältnisse zum Schiffe zu wenig verengt, um am Triumphbogen die Nebenaltäre parallel mit dem Hochaltare aufstellen zu können. Betrachten wir die alten Kirchen hinsichtlich einer genauen symmetrischen Durchführung der Einzeltheile und Bauglieder, so wiederholt sich manche Ungenauigkeit und Verschiebung, die nicht selten auffallend ist und störend auf den Gesammt-Eindruck wirkt. Nicht viel besser befriedigt uns oft das Aeussere eines alten kirchlichen Bauwerks; vorzugsweise wäre nicht selten zu wünschen, dass die Hauptseite reicher oder entsprechender dem Innern gedacht und ausgeführt worden wäre. Kurz, wir mögen auf was immer für eine Periode der kirchlichen Baukunst, selbst wo diese in schönster Blüthe dagestanden hat, zurückschauen, so machen wir die Entdeckung, dass gar Manches wenig durchgebildet wurde oder gänzlich weggeblieben ist. Verbessern wir also nur, was besonders in die Augen fallend aus früherer Zeit erscheint.

Handelt es sich nun um den Neu- oder auch nur umfangreicheren Umbau eines Gotteshauses, so werden wir unsere Aufgabe immerhin am besten lösen, wenn wir die Kirche als obersten Bauherrn betrachten. Als solcher gestattet sie aber grosse Freiheit, spricht jedoch auch das unbenehmbare Recht eines jeden Bauherrn an, verschiedene Forderungen zu stellen. Die allgemeinen Bestimmungen der Kirche bezüglich der Anlage eines Gotteshauses sind in neuester Zeit der Art oftmals besprochen worden, dass wir sie hier füglich übergehen können. Nach der Inkenntnissnahme der kirchlichen Vorschriften gilt es vor Anderem, einen guten Plan zu bekommen. Dabei begnüge man sich aber nicht mit der Weisheit des ersten besten Ingenieurs, der wohl ein guter Wasser- oder Wege-Baumeister sein kann, aber von dem eigentlichen Wesen einer katholischen Kirche kaum jemals etwas gehört, geschweige einmal darin thätig sich versucht hat bei Aufführung eines solchen Gebäudes. Denken wir uns nun auf einem passenden, schön geebneten Bauplatze eine Kirche, je nach dem Bedürfnisse gross genug und in Breite wie in Länge und Höhe nach schönen Verhältnissen und allgemein anerkannten Baugesetzen angelegt. Aussen von unten bis oben Gliederungen, wie sie uns schon oft selbst an einem Profanbau erfreuten; Eingänge und Fenster mit gefälligen Gewänden geziert, das Ganze mit einem majestätisch aufsteigenden Dachgiebel gekrönt und überragt von einem himmelanstrebenden, massenhaften Glockenthurme. Innen begegnen uns dieselben gewünschten edlen Verhältnisse im Ganzen wie an den Einzeltheilen, überdies mehrere von den letzteren auch etwas reicher ausgeführt. Sollte uns so ein Bau nicht Ehre machen? Wir glauben dies mit Recht hoffen zu können, denn erste Grundbedingung wird immer bleiben, dass man Alles aufbiete, nach möglich schönsten Verhältnissen zu bauen; sind einmal diese an einem Bauplane glücklich festgestellt, so dürfte nicht sehr zu berücksichtigen sein, ob das Ganze mit einer altchristlichen Basilika, einem romanischen oder gothischen Bau mehr oder minder Aehnlichkeit habe. Spricht sich ein schöner, strenger Organismus und edle Harmonie bis in die unbedeutendsten Einzeltheile aus, macht der Bau einen erhebenden Eindruck und wird die Erinnerung an alles Gemeine und Profane, aus der Alltagswelt genommen, nirgends wachgerufen, dann wird eine in dieser Weise gebaute Kirche unserer Zeit gewiss eben so viel Ehre machen, wie die schönsten alten Bauten ihre Zeit adeln. Der Versuch

wird freilich nur einem tüchtig theoretisch und praktisch gebildeten und kirchlich gesinnten Manne gelingen. Für gewöhnlich möchten wir rathen, sich unbedingt im frühgothischen Stile zu versuchen, weil sich mit Zuhülfenahme seiner streng organisch motivirten Formen, so billig, praktisch und in jeder Beziehung so edel, einfach wie reich bauen lässt. Es ist das nicht etwa nur eine Vermuthung, sondern es beruht unser Rath auf vielfacher Erfahrung, die man hierin gemacht hat, und es wird sich kaum ein Fall aufzählen lassen, wo man es bereut, in diesem Stile eine Kirche gebaut zu haben.

Aus Tirol. C. A.

Die Magnuskirche in Worms.

Lotz gibt in seiner Kunsttopographie über die St. Magnuskirche, zwischen Dom und St. Andreas gelegen, nur folgendes Wenige an: „Portal und Untertheil des viereckigen Thurmes spät-romanisch; das Uebrige modern."

Dem kunstbeflissenen Beschauer des Innern fällt jedoch sofort der Bau durch seine primitiven Formen und Verhältnisse auf. Der Innenraum ist durch höchst einfache viereckige Pfeiler (ohne Kämpfer) mit weit gespannten Bogen in drei Schiffe getheilt; eine Wölbung war nie vorhanden. Dabei erscheint das Mittelschiff hoch im Verhältniss zur Breite. Der Chor schliesst wie bei Andreas und dem Dome geradlinig ab. Wenige schmale Fenster durchbrechen die Mauer. Die Kirche gehört ihrem Charakter nach ins 11. Jahrhundert, ist somit der älteste kirchliche Bau in Worms, vor Dom und vor Synagoge. Mit dieser Annahme stimmt auch die Geschichte überein. Zwar wird die *ecclesia s. Magni* erst 1141 urkundlich genannt im Inventare des Stifts St. Andreas (Baur, hess. Urk. II. 11), aber wir wissen, dass von Bischof Burkard I. um 1016 Worms in vier Pfarreien getheilt wurde, zu welchen auch die St. Magnuskirche gehörte. Wenngleich keine der vier Pfarrkirchen mit Namen angeführt wird, weil vorerst die vorhandenen Stiftskirchen als Pfarrkirchen dienten, und erst später neben den Stiftskirchen je eine Pfarrkirche erbaut wurde: St. Johann beim Dom, St. Magnus bei St. Andreas, St. Lambert bei St. Martin und St. Rupert bei St. Paul, so können wir doch deren Bau als um die Mitte des 11. Jahrhunderts vollendet annehmen. Die Kirche gehört jetzt den Evangelischen, denen sie schon zu Luther's Zeiten (als erste) diente. Unter dem nördlichen Seitenschiffe befindet sich ein langes Gewölbe (Tonnengewölbe), welches seiner Breite nach in zwei Hälften getheilt ist, wovon die eine als Keller-Magazin dient, während in der anderen Hälfte fünf verschlossene Särge aus dem vorigen Jahrhundert frei dastehen. Vor mehreren Jahren ward dieser Raum verschüttet durch Erde und Gerölle, welche man der Zeitersparniss halber oben durchs erbrochene Gewölbe einschüttete, statt sie wegzufahren. Auch unter dem Chore der romanischen Kirche zu Hochheim nahe bei Worms befindet sich ein verschütteter gewölbter Raum.

Die Kirche besitzt noch viele Epitaphien aus dem XIV.—XVIII. Jahrhundert.

Eine schlanke romanische Säule dient als Stütze der Kanzel. Der Thurm ist sehr einfach; sein Helm sammt Altane modern.

Archäologische Kunstnotizen.

In Strassburg am Rheinfahrt stand eine Capelle, genannt „*St. Johannis in undis*, St. Johann zu den unden." So hiess sie wegen der häufigen Ueberschwemmungen. Als die Bedeutung von *Undae*, Wellen, verloren ging, sagte man „zu den Hunden", was wieder ins Lateinische zurück übersetzt wurde *ad canes*. Mone, Zeitschr. XVI. 129. So zu Feyen an der Mosel eine Kirche *ad undas*, später zum Hund, übersetzt *ad canem*. Eine ähnliche Verwandlung treffen wir an einer Kirche zu Mainz, welche nahe beim Rheine (am jetzigen Schlossplatze beim kurfürstlichen Schlosse) stand, und Udenmünster, Odenmünster hiess. Im 13. Jahrhunderte hiess sie Judenmünster, *inter Judaeos*. Vgl. Urk. 1218 in Gudenus, *Cod. dipl. III., 1086*. Die Judengasse lag nicht weit davon entfernt.

Wie am trierer Dome im Kreuzgange der Krummelstuhl und am würzburger die rothe Thür, so war am mainzer Dome die nördliche Seitenthüre, die Dompforte, ein Gerichtsplatz. So 1300 eine Gerichts-Verhandlung *ante januam maioris ecclesie versus apothecam quondam Rufi apothecarii ipso die Aurei et Justine*. Baur, hess. Urk. II., 598. Das Stadtgericht wurde später ganz nahe beim Westchor angebaut.

Wie die Krypten als Eigenthümlichkeiten der Kirchen romanischer Bauart gelten, so auch die Paradiese. Ein noch erhaltenes befindet sich zu Maria-Laach. Ein solches hatte auch der mainzer Dom. Die daranstossenden Gebäude des Erzbischofs trugen davon denselben Namen,

Thiergarten, auf lateinisch *hortus ferarum*. In diesem Hause setzten 1298 am Vorabende von Johannestag der Erzbischof Gerhard von Mainz, der Herzog von Sachsen und Markgraf von Brandenburg den König Adolf ab. *Annal. Mog. ad a. 1298 in horto ferarum etc.* Eine Urkunde von 1379 redet von einem Heuzehnten, der *bisher in den „dyrgarten" czu Mentze gehoret hat.* Baur, III. 528. Vergl. auch Schaab, Geschichte der Stadt Mainz, I. 580. Auch die alte St. Peterstiftskirche zu Mainz hatte ihr Paradies. Dessgleichen die Klosterkirche zu Lorsch an der Bergstrasse, die Stiftskirche des h. Cyriak zu Neu-Hausen bei Worms. In letzterem Paradiese am Eingange in die Kirche war der Erlöser abgebildet mit folgender Inschrift:

En mare, terra poli suberunt mihi subdita soli.
Tempora trina rego trinus et unus ego.
Est nova digna domus, regit hanc sanctus Cyriacus
Qui regit, is regitur, sed rego solus ego.

Nach diesen bei Bruschius, *epitome p. 108*, stehenden Versen stellte das Bild das vor, was wir unter *Majestas Domini* zu bezeichnen pflegen. Im neuhausener Paradiese fanden des Stifts Gerichtstage Statt. — An der Stiftskirche St. Paul in Worms sind noch Reste des Paradieses sichtbar.

Der speierer Glockengiesser Jörg goss 1482 eine Glocke für die Kirche zu Herrnsheim, der Glockengiesser *peter zur glocken zu spier* goss 1500 und 155 je eine Glocke für Horchheim. Beide Orte liegen eine Stunde von Worms entfernt.

An der Aussenseite der nördlichen Mauer der jetzt als Magazin dienenden St. Paulskirche zu Worms ist in einem kreisrunden Gemälde Maria Geburt abgebildet. Im unteren Theile des Gemäldes findet sich mit Bezug auf das Obere Moses im brennenden Dornbusche, rechts davon ein betender Ritter (wohl Donator). Das Bild mag ins XVI. Jahrhundert gehören.

An der Deckplatte eines Capitäls der Westhalle derselben Kirche steht eine unbeachtete Inscription: RVDEVINVS DE VLAMBVRNE. VXOR SVA MARSVILIA. Beide waren reiche und wohlthätige Leute, die um 1230 in Urkunden vorkommen; sie haben wohl auch zum Baue von St. Paul beigetragen, welches um diese Zeit abgebrannt war.

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Trier. Die bisher in Luxemburg unter der Redaction des Herrn H. Oberhoffer erschienene musicalische Zeitschrift „Cäcilia" beginnt ihren XI. Jahrgang unter einer neuen Redaction. Mit Recht werden darum auch die Leser des Organs eine kurze Darlegung dessen erwarten, was ihnen fernerhin in den Spalten dieses Blattes geboten werden soll. Die „Cäcilia" soll von jetzt ab auch den speciellen Zwecken des Diöcesan-Cäcilien-Vereines Trier ihre Dienste leihen. Dieser ihrer neuen Aufgabe glaubt sie jedoch am ehesten gerecht zu werden, wenn sie nach wie vor die Interessen der katholischen Kirchenmusik im Allgemeinen vertritt und zunächst und besonders für Verbreitung allgemeiner musicalischer Bildung thätig ist. Musicalische Bildung im Clerus (auch abgesehen von jeder praktischen Uebung), musicalische Bildung bei Organisten und Chorregenten, musicalische Bildung bei Laien, so weit deren Verhältnisse sie ermöglichen, gründliche musicalische Vorbildung bei der Jugend und in den Schulen werden am ehesten und einfachsten auch die katholische Kirchenmusik auf den richtigen Standpunct emporheben. Darum wird denn auch die „Cäcilia" zunächst nur allgemein Belehrendes bringen für Gebildete, für Fach-Musiker, für Anfänger und Dilettanten, und zwar an erster Stelle über Fragen aus dem Gebiete des katholischen Choralgesanges in Hinsicht seiner theoretischen Grundlage und seiner historischen Entwicklung; an zweiter Stelle über Themata aus dem Gebiete des modernen Tonsystems, so weit dieses die katholische Kirchenmusik berührt. Um jedoch den praktischen Erfolg dieser theoretischen Erörterungen zu sichern, wird sie durch Unterrichtsfragen und Beilagen, so wie durch Facsimile alter historisch-merkwürdiger Documente das theoretische und geschichtliche Studium nach beiden Seiten hin anzuregen und zu unterstützen suchen. In Streitfragen und unerquickliche, den Leser nutzlos hinhaltende Debatten wird sie sich jedoch nicht einlassen. Auch wird die „Cäcilia" keine Kritik üben, welche für die gute Sache an sich meistens von höchst zweifelhaftem Erfolge, für die Mehrzahl der Leser dagegen von untergeordneter Bedeutung ist. Die fortlaufende Veröffentlichung des Katalogs der Diöcesan-Bibliothek, so wie des Verzeichnisses der von dem allgemeinen deutschen Cäcilien-Vereine empfohlenen kirchen-musicalischen oder auf Kirchenmusik bezüglichen Werke wird zudem jeden Leser über die auf dem Gebiete der Kirchenmusik erscheinenden Novitäten hinlänglich orientiren. — Von den speciellen Angelegenheiten des Diöcesan-Cäcilien-Vereins Trier wird hier nur Solches öffentlich behandelt, was für **alle** Mitglieder in gleicher Weise von Interesse und Bedeutung ist, und zwar möglichst kurz, in Form von Inseraten auf den beiden letzten Seiten. Speciellere, nur Einzelne betreffende Mittheilungen werden von dem Diöcesan-Vorstande privatim erledigt. Im Uebrigen steht zu persönlichen Bemerkungen jeder Art der Inseratentheil des Blattes, so weit der Raum reicht, den Abonnenten gratis zur Verfügung. Für diese wie für alle Inserate übernimmt jedoch die Redaction keine Verantwortung. — Dieses das neue Programm, welches hoffentlich den Beifall Aller finden, die Wünsche Aller befriedigen wird. Möge denn die „Cäcilia" in immer weiteren Kreisen einer günstigen Aufnahme sich erfreuen.

Naumburg a. d. S. Bei der zu Naumburg an der Saale Statt gefundenen Versammlung der historischen Vereine Deutschlands trat vorzugsweise das Interesse für den hiesigen Dom in den Vordergrund. Es wurde eine Adresse an den Deutschen Kaiser beschlossen, um das herrliche Werk alter Kunst aus dem trostlosen Zustande zu befreien, in welchen sein Inneres durch Einbauten der Zopfzeit versetzt worden ist.

München. Die protestantische Kirchenverwaltung in München hat den von Professor Gottgetreu entworfenen Plan zum Bau einer zweiten protestantischen Kirche der baierischen Hauptstadt genehmigt. Das Gebäude soll auf 180,000 fl. zu stehen kommen.

Ulm. Bezüglich der Restauration unserer Münsterkirche ist zu berichten, dass nun endlich entschieden sein soll, dass der Galerieumgang des Chores bedeckt werde, wie auch der verlassene Bau deutlich darauf hinweise, dass auch die Vorfahren es so meinten. Sämmtliche Chor-Strebepfeiler haben nun auch ihre Fialenbekrönung, und sind sie einmal durch den mit zierlicher Brüstung versehenen Umgang in Verbindung gesetzt, so wird der bisher so einfache Chor durch diesen architektonischen Reichthum allerdings mit seiner unteren Hälfte in Disharmonie versetzt; vielleicht könnte dem aber dadurch abgeholfen werden, dass der Sockelbau — welcher überdies durch die Entfernung der zwischen den Pfeilern eingebauten Häuschen und durch die Abtragung des Kirchhofplatzes um den Chorschluss bloss und uneben gelegt wurde — mit Stufen, Gliederungen und Denkmälern etwas belebt würde.

Die nordwestliche Wendeltreppe vom Portalfenster bis zum Kranz des Hauptthurmes und der Mittelpfeiler derselben Seite wurden schon voriges Jahr vollendet; die Restauration des reichen Sprossenwerkes über dem Portalfenster wird aber wohl erst dieses Jahr vollendet werden können, denn der Schade zeigt sich während der Arbeit grösser, als man glaubte. Das Sprossenwerk der anderen Seiten, namentlich unter dem Kranze, harrt allerdings noch seiner dringenden Abhülfe.

Der Bogen der Vorhalle des nordwestlichen Portals, welcher den Eingang in die Industrie-Ausstellung zierte, wird dermalen eingesetzt und die Halle selbst wird, wie die anderen, mit einem vielfarbigen Plattendach bedeckt, was nicht nur im Stil des Gebäudes liegt, sondern auch der beste Schutz für das Hallengewölbe ist.

Die aus Eichenholz geschnitzten Thürflügel sämmtlicher Eingänge sollen gleichfalls restaurirt werden, und obgleich sie im Renaissance-Stil ausgearbeitet sind, und zwar sehr reich, so werden sie gleichwohl gute Wirkung machen. Der erste Versuch damit wird Statt finden an der Thür der westlichen Stirnwandung des nördlichen Seitenschiffes — dem sogenannten Kuttelthürle —, so wie diese Wandung und die daran sich aufbauende, fast ganz neu hergestellte Wendeltreppe vom Gerüste befreit werden kann. Auch das letzte Paar des Strebebogen-Werkes, welches an die Mittelpfeiler der nördlichen und südlichen Thurmseiten anschlägt, wird in diesem Jahre eingerichtet. Die Restauration wird überhaupt möglichst lebhaft betrieben; die Arbeiten wurden vergangenen Winter über nur auf kurze Zeit am Baue selbst ausgesetzt.

Ein Bericht über die Art und Weise der Restauration der alten Glasmalereien im Münster muss verschoben werden bis zu deren Beendigung, welche wohl in dieses Jahr noch fallen wird.

Auch ist letzten Herbst die Valentins-Capelle in ihrem Inneren vollendet worden und somit volle Aussicht gegeben, dass sie also zu ihrer Bestimmung, das Archiv des Münsterbaues zu werden, endlich gelange.

Worms. Im Februar wurde der Abbruch eines seither als Magazin benutzten Gebäudes, welches zu der ehemaligen Domstifts-Immunität gehörte, begonnen, um neuen Privatbauten Platz zu machen. Schon in früheren Jahren waren in der Nähe dieses Hauses Alterthümer verschiedener Art bei Grabungen gefunden worden. Man vermuthete, dass der Abbruch des Domspeichers, wie das alte Gebäude bis in die neueste Zeit hiess, zu ähnlichen Funden führe. In der That kamen in den letzten Wochen zahlreiche und kostbare Sculptur-Fragmente der romanischen und gothischen Periode zum Vorscheine: Theile von Capitälen, Säulchen, Fialen, Maasswerk, auch die Stücke eines romanischen Portals u. s. w. Diese Fragmente waren gleich gewöhnlichen Steinbrocken vermauert worden, wodurch bei manchem die feine Form gewahrt blieb. Noch ist erst der geringste Theil abgetragen und bereits sind 60 Nummern vorhanden. Der Reichthum romanischer Motive fällt besonders auf. Auch Steine mit Inschriften sind zum Vorscheine gekommen. Die Sachen sind in den besten Händen, und ist also ihre Vernichtung und Verschleppung nicht zu fürchten.

Nürnberg. In der Sitzung des nürnberger Magistrats-Collegiums vom 30. Januar wurde die Abtragung der Schanze zwischen dem Neuen-Thore und dem Thiergärtner-Thore, unter Ueberdämmung eines Theils des dortigen Stadtgrabens, beschlossen und dabei ausgesprochen, dass die Partie an der Burg vollständig erhalten bleiben solle. — Laut eines Referats der Kämmerei-Commission des Gemeinde-Collegiums zählt zu den für die nächste Zeit in Aussicht genommenen Projecten auch die Einlegung des Weissen- und des Lauferschlag-Thurmes, so wie die Fahrbarmachung der Fleischbrücke.

Prag. Der Plan für Ausbau des St. Veitsdomes in Prag ist von dem Kaiser von Oesterreich genehmigt worden. Für das letzte Jahr sind hierzu 10,000 fl. aus dem Staatsschatz bewilligt, und für fünf Jahre soll von 1872 an ein jährlicher Beitrag von 20,000 fl. in den Staats-Voranschlag aufgenommen werden.

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst
Herausgegeben und redigirt von F. van Endert in Cöln.
Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 7. Köln, 1. April 1872. XXII. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Kunstbericht aus Tirol.

Es ist etwas lange her, seit ich Ihnen das letzte Mal eine Epistel über das Kunsttreiben in unseren Bergen geschrieben, so lange, dass es heute fast wieder nicht unter einer Correspondenz Platz haben wird, was über das Winter-Semester zu berichten ist. Meine Aeusserungen über die Arbeit des Prof. Stolz in Bezug der wechselburger Kirchen-Restaurirung und noch mehr eine nicht aus meiner Feder geflossene Notiz über diesen Gegenstand, welche Sie aus einem Tiroler Blatte abdruckten, hat eine kleine Fehde hervorgerufen, in der ich passiver Zuschauer blieb, da es mir als Nicht-Archäologen nie einfällt, mit gewiegten Archäologen oder gar einem naumburger Archäologen-Congress eine Lanze zu brechen. Als Verfechter der persönlichen Freiheit lege ich grossen Werth auf die Individualität des Künstlers und scheint mir jedes Kunstnaturel als persönliche Erscheinung schon respectabel und durch seine Eigenartigkeit interessant; aus gleichem Principe erlaubte ich mir auch etwas Verwunderung darüber, dass die persönliche Freiheit des Besitzers der wechselburger Kirche, des Grafen Schönborn, durch Appellation an den König von Sachsen oder doch versuchte Klageführung bei Sr. Majestät von jenen Herren Archäologen so ganz und gar nicht respectirt wurde. Wenn ich eine alte Schlosscapelle oder alte Klosterkirche eigenthümlich besitze, so werde ich wohl sie von einem beliebigen Künstler restauriren lassen können, in dessen Tüchtigkeit und Kenntnisse ich Vertrauen setze, und nicht noch eine Klage allzu wohlmeinender Freunde bei Sr. Majestät zu fürchten haben! Nur keine Polizei in der Kunst! — wollte man sie schon ausüben, dann gäbe es ganz andere moderne Kunstproducte unter polizeiliche Aufsicht zu stellen. Ich zählte darunter, um nicht in die Ferne zu schweifen, so viele Kunst-(?)Erzeugnisse, welche in Hall erfunden, vorwiegend im benachbarten Dorfe Thaur aber auch von noch nicht flügge gewordenen und wahrscheinlich auch niemals flügge werdenden Kunstjüngern in der Stadt ausgeführt, über das ganze Land zerstreut werden. Es gereicht wahrhaft jenem Theil des Clerus, welcher diesem Pater die ganze oder partielle Verschönerung der Dorfkirche in Accord gibt — denn es handelt sich dabei bloss um eine Geschäftssache Seitens des Unternehmers —, zur geringen Ehre, so wenig Kunstbildung und Geschmack zu besitzen, um nicht den Künstler vom Dilettanten in Erfindung und Ausführung unterscheiden zu können. Auf Besserung solcher Zustände, die bisweilen vom Scandale nicht weit entfernt sind, hinzuwirken, wäre eine dankenswerthe und verdienstliche Aufgabe der Consistorien. Und diese Leute glauben mit der Phrase, ihre Sachen seien archäologisch correct, all ihre Sünden zu bedecken! Derartige Erscheinungen sind allerdings nicht geeignet, für die archäologische Kunstrichtung bei uns Propaganda zu machen; wir sind nämlich bereits da angelangt, dass schon Viele Archäologisch und Fratzenhaft für identisch halten. Ich will eben die kleine Polemik aufgeben und in Frieden zu berichten anfangen, da steht schon wieder eine Polemik auf, welche mir hier wegen meiner letzten Correspondenz an Sie zu Theil wurde, weil unsere „Tiroler Stimmen" jenen Kunstbericht abdruckten und damit auch

die Stelle wegen der zirler Kirchenmalerei, die noch immer der Vollendung harrt. Ein Herr xyz, der sich davon betroffen fühlte, schrieb einen Artikel „zur Abwehr“ und beging darin die kluge Bosheit, das *punctum questionis* ganz zu umgehen, dagegen mir den Vorwurf zu machen, dass ich die Leistungen der Gemeinde zum Kirchenbau, die ganz ausserordentliche gewesen, nicht anerkannt und dadurch der guten Sache und ferneren Beisteuern geschadet habe, eine Entgegnung also auf eine Aeusserung, die gar nicht in meinem Bericht gestanden und die zu schreiben ich als Lüge desavouirt hätte. Man merkte hier übrigens recht gut, dass der Herr xyz durch Verdrehung der Frage sich rein waschen wolle. Inzwischen habe ich die zirler Kirche selbst wieder gesehen und sogar den abwehrenden xyz selbst gesprochen, und bin nun noch mehr in der Lage, meine erste Aeusserung aufrecht zu erhalten, dass — da muss ich mich corrigiren — nicht kleinliches Schmollen, nein, jahrelanges Grollen diese Angelegenheit so verzettelt und verschleppt hat. Um aber nicht nochmals missverstanden zu werden, bemerke ich, dass es an der Seelsorge fehlt, und wenn jener Herr xyz das christliche, und nicht das heidnische Menschheits-Ideal sich vorhalten wollte, das keinen unversöhnlichen Hass duldet, so würde die Sache noch immer in Ordnung zu bringen sein.

Unser Plattner hat diesen Winter den Carton für das letzte grosse Frescobild in der Friedhofs-Vorhalle, „das neue Jerusalem“, dessen Ausführung ihm vom innsbrucker Magistrate übertragen wurde, fertig gezeichnet. Mit dem Vorbehalte, ein anderes Mal eingehend über diese neueste grosse Composition des Künstlers zu sprechen, da ich gern die Ausführung der Farbenskizze abwarten möchte, welche für die klare Trennung der dichter gedrängten Massen entscheidend sein wird, sei für heute nur bemerkt, dass das Bild, eben so tief wie sein Gegenbild (der Untergang alles Zeitlichen) durchdacht und aufgefasst in epischer Ruhe und Breite sich entwickelt, wie der anders geartete Gegenstand es erfordert. In der Fülle der treffend gewählten Figuren spricht sich vollkräftig die Idee des neu angebrochenen Reiches aus, dessen Schönheit, Friede und Erhabenheit in dieser Versammlung auf dem Berge Gottes zum Ausdrucke gelangt.

Auch der Maler der bruneckener und steinacher Kirche, Georg Mader, zeichnete diesen Winter überaus fleissig. Wir sahen in seinem Atelier den vollendeten Carton für das Kuppelgewölbe der Kirche in Kematen (bei Innsbruck), Scenen aus dem Leben des h. Victor in vier Bildern darstellend: Man erblickt da den Mitkaiser Diocletian's, Maximinus Herculeus, der in Mailand Hof hielt, mit seinem Geheim-Secretär Anolinus, alle Beredungskunst aufbieten, um seinen Liebling Victor, der im Christenthum erzogen und aufgewachsen war, zum Abfalle davon zu bewegen. Als dies vergebens, auch mehrmalige Gefängniss-Strafen mit Hunger und Schlägen verschärft, ihn nicht wankend machten, wurde er in den Block gelegt und nochmals Boten geschickt, um den standhaften Glaubensbekenner mürbe zu reden. Das dritte Bild ist dem Martyrtode des Heiligen gewidmet, der im Lustgarten des Kaisers enthauptet wurde. Er empfängt, auf den Knieen betend, den tödtlichen Hieb. Dann folgt das Begräbniss des Martyrers durch den h. Maternus, Bischof von Mailand, der mit geistlichen Dienern erscheint, den mehrere Tage von zwei wilden Thieren bewachten Leichnam aufzunehmen. All das ist so einfach, schlicht erzählt, mit einer rührenden Innigkeit der Empfindung, dass, auch ohne den Namen des Heiligen zu wissen, jedes Moment der Geschichte Jedem verständlich ist. Mit feinstem Adel und jugendlich kräftiger Schönheit zieht die Gestalt des h. Victor durch den Bilderkreis; nichts Grausiges, kein das Gefühl alterirender Zug verzerrt das Martyrium; es lag in der sanften Natur unseres zart empfindenden Künstlers mehr, den Eindruck des Duldens und froher Glaubenszuversicht mit der Siegesgewissheit wieder zu geben, als in Marterscenen seine Sehnen und unsere Nerven auf die Folter zu spannen. Das ist eben auch ein Unterschied in der christlichen Kunst alter und neuer Zeit. Ausserdem zeichnete Mader, dessen Productivität man nur aus der Vereinigung grösster Leichtigkeit im Schaffen und systematisch gepflegter Arbeitsausdauer begreifen kann, mehrere Cartons für Kirchenfenster, welche in unserer tiroler Glasmalerei-Anstalt ausgeführt werden. Da entzückte uns vor allen Maria mit dem Christkinde im Arme, das sich zum kleinen Johannes herabbückt, — ein unzählige Male und schon oft wunderbar schön dargestellter Gegenstand, der aber in der gegebenen Höhendimension für das Glasfenster eine originelle Linie für die Gruppe ergab und, was die hier maassgebende Formvollendung betrifft, unbedingt dem Schönsten anzureihen ist. Als Gegenbild kommt der gute Hirt, beide in Renaissance-Architektur, die, in tiefem Goldton gehalten, eine reiche und kernige Umrahmung bildet. Der Ausdruck sagt nicht genug, dass eine so schwere Architektur nicht aus Glas und Licht hergestellt werden kann, sondern substantiöserer Stoffe bedarf, welche Schwierigkeit hier eben so glücklich gelöst ist; einerseits ist der solide Baustoff nicht verläugnet, andererseits aber auch die Transparenz der

Glasmalerei nicht geopfert. Diese zwei Fenster sind für die Kirche in Tauheim bestimmt.

Auch zu den vier figuralischen Fenstern der Kirche zu Wolkenstein in Gröden hat Mader die Zeichnungen gemacht. Zu zweien: „Englischer Gruss“ und „Mariä Heimsuchung“ wurden seine bekannten früheren Cartons verwendet; „Mariä Vermählung“ und „Mariä Krönung“ componirte er neu in den eng gedrückten Raum. Sein Erfindungstalent scheint auch diese Schwierigkeit spielend überwunden zu haben, so ungesucht macht sich die Anordnung. — In Arbeit befindet sich wieder ein Fenster für den linzer Dom: die Unbefleckte, mit Engeln zur Seite, nach Zeichnung des Prof. Klein in Wien. — Eine unbefleckte Empfängniss nach Kupelwieser hat Herr Spörr für ein Fenster in die Hauscapelle eines Cavaliers in Graz gezeichnet; Herr v. Felsburg ein Herz Jesu mit altdeutschen Reminiscenzen ebenfalls für eine Hauscapelle in Baumkirchen. — Von decorativen Fenstern steht eine Serie von 23, nach Alexandria in Aegypten bestimmt, obenan und gibt sowohl Zeugniss von der Leistungsfähigkeit der tirolischen Glasmalerei-Anstalt, die sich erst im eigenen Hause den immer gesteigerteren Bedürfnissen und wachsenden Aufträgen gemäss einrichten konnte und nun als ansehnliches Etablissement dasteht, als auch von dem Rufe, den sie bereits in allen Weltgegenden gewonnen. Wir zweifeln nicht, dass unser Institut, wenn es gerade schöne und grossartigere Leistungen, besonders im Figuralischen, für die Welt-Ausstellung fertig und disponibel machen kann, ruhig mit anderen Glasmalereien in die Schranken treten darf; eines wird sich gewiss documentiren: der unläugbare Fortschritt seit früheren Expositionen, gewiss die beste Bürgschaft für sein Gedeihen.

Herr Hellweger und Professor Jele sind noch immer recht thätig und viel beschäftigt, doch darf ich für heute die kleineren religiösen Bilder mit Einzelfiguren, die mit Recht so beliebte und öfters wiederholte Herz-Jesu-Darstellung des Ersteren, ein Vesperbild und eine Immaculata des Anderen nur erwähnen, um bei grösseren Compositionen ihrer zu gedenken.

Unter unseren Bildhauern hat deren Nestor, Joseph Miller, die Ausführung einer Herz-Jesu-Statue in laaser Marmor als Grabmonument erhalten. Wer den innsbrucker Friedhof kennt, weiss, dass die schönsten plastischen Grabdenkmäler neben den zwei Meisterwerken des tiroler Professors Joseph Gasser in Wien und eines von Professor Knobl in München aus Miller's Atelier hervorgegangen; jeder neue Auftrag für diese Hallen wird desshalb schon im voraus als eine neue Kunstzierde mit Freuden begrüsst. Wer von solchen Werken der Plastik noch behaupten kann — wie es vor ein paar Monaten von einem innsbrucker Correspondenten der wiener „Presse“ geschehen —, es seien nur Leistungen vierten und fünften Ranges, also nur schwer noch vom Handwerksmässigen zu unterscheiden, der war, als er dies schrieb, entweder nicht nüchtern, oder er ist in Kunstsachen ein Idiot, oder er schrieb es, um Manche zu ärgern aus angeborener Bosheit. — Herr Dominik Trenkwalder, mit dessen tüchtigen Leistungen ich Sie bei Gelegenheit des Spielmann'schen Grabmonumentes: „Thomas legt seine Finger in Christi Seitenwunde“, im letzten Berichte bekannt machte, erfreut sich so vieler, aber leider auch so drängender Aufträge, dass er eine längere Studienreise nach Italien wieder aufschieben musste. Vielleicht hilft der Landes-Ausschuss seinem Pensionär dadurch aus der Verlegenheit, die ungeduldige Besteller jedem Künstler bereiten, dass er ihm das Stipendium nur unter der Bedingung, es zu einer Kunstreise zu benutzen, nochmals verleiht. Die grossen Hoffnungen, welche man mit Recht auf Trenkwalder setzt, erlauben uns wohl einen Vorschlag auszusprechen, der dieses strebsame Talent zu allen Mitteln der Vollendung zwingen soll. Ein Künstler, der bereits so weit gediehen, wird erst den vollen Nutzen aus solchen Studienreisen ziehen. Gegenwärtig steht im Atelier vollendet eine Immaculata nach seinem bekannten, durch holdselige Schönheit der Jungfrau und schwungvolle Drapirung ausgezeichneten Modelle; nahezu fertig ist die Statue unserer lieben Frau vom heiligsten Herzen mit dem Knaben Jesus vor sich, nach dem bekannten französischen Bilde etwas deutsch übersetzt, wofür wir nur dankbar sein können. Ein grosses Vesperbild für die Capucinerkirche in Meran, noch in dem Stadium befindlich, wo die Form über den Stoff noch nicht Herr geworden; so bald dies aber geschehen, werde ich nicht verfehlen, davon Notiz zu nehmen und in der nächsten Epistel es Ihnen mitzutheilen.

Achtzehnter Jahresbericht des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg.

Es war eine grosse und freudig bewegte Zeit, als wir im vergangenen Jahre unseren Jahresbericht zu veröffentlichen hatten. Freudigen Gefühlen, frohen Hoffnungen konnten wir Ausdruck geben, getrost die Schwelle des neuen Jahres überschreiten. Der Rückblick, den wir heute auf dasselbe werfen, zeigt uns, dass es für unsere Anstalt ein segensreiches war, und dass so viele unserer Hoffnungen erfüllt worden sind.

Zunächst brachte das Jahr 1871 eine Reihe neuer Geldgaben, theils einmalige, theils fortzusetzende Jahresbeiträge. Das Deutsche Reich hat an Stelle der früher von den Einzel-Regierungen Süddeutschlands und dem norddeutschen Bunde geleisteten Beiträge einen gemeinsamen Beitrag von jährlich 8000 Thlrn. in den Etat für 1872 gestellt, wodurch also künftighin eine Erhöhung gegen die seitherigen Beiträge eintritt. Von den übrigen Jahresbeiträgen ist der zunächst auf 5 Jahre verwilligte der Stadt Berlin zu erwähnen mit je 200 Thlrn., dann derjenige der Patriotischen Gesellschaft zu Hamburg mit je 12 Thlrn. und so viele andere, die in dem angehängten Verzeichnisse erscheinen.

Noch in den letzten Tagen des Jahres wurde uns die Mittheilung, dass Se. Excellenz der Herr Finanzminister gestattet habe, dass aus dem sequestrirten Vermögen des vormaligen Königs Georg von Hannover der früher von Sr. Majestät der Anstalt geleistete Jahresbeitrag von 200 Thlrn. vom 1. Januar 1872 an wieder gezahlt werde.

An einmaligen Gaben haben wir aufs Neue diejenige Ihrer Majestät der Kaiserin Augusta mit 150 fl. dankbar zu verzeichnen. Die Landräthe der 8 Kreise Baierns haben dieselben Beiträge wie seit einer Reihe von Jahren für 1871 und dem Vernehmen nach auch schon für 1872 bewilligt, so dass wir diese nun in die Reihe der regelmässigen Jahresbeiträge stellen und künftig aus dem Verzeichnisse der einmaligen Beiträge weglassen können, wenn sie auch stets nur für ein Jahr bewilligt sind, da sie doch seit einer Reihe von Jahren immer im gleichen Betrage wiederkehrten. Sonstige grössere einmalige Beiträge haben, wie das Verzeichniss darlegt, noch das Mitglied unseres Verwaltungs-Ausschusses Hofrath Dr. Dietz dahier mit 40 fl. und Prof. Stumpf in Innsbruck mit 50 fl. geleistet. Der Betrag von 600 Thlrn. wurde uns von Sr. Excellenz dem Herrn Minister für geistliche, Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten in Berlin zugewiesen als Deckung der Ausfälle in gleichem Betrage, die wir seiner Zeit durch Wegfall des hannover'schen, nach der Einverleibung dieses Königreiches in Preussen, zu erleiden hatten. Vom hiesigen Gewerbeverein erhielten wir als Beitrag zu den Kosten der unten zu erwähnenden Dürer-Ausstellung 50 fl., zu gleichem Zwecke vom Gewerbeverein zu Fürth 16 fl. Testamentarisch hat der in diesem Jahre verstorbene App.-Ger.-Expeditor Link dahier dem Germanischen Museum die Summe von 500 fl. vermacht.

Namhafte Beiträge sind uns auch für die Baucasse zugeflossen. An ihrer Spitze steht derjenige Sr. Majestät des Königs von Sachsen mit 500 fl., dann je 50 fl. von Seiten Ihrer Erlauchten der Grafen von Castell-Castell und Castell-Rüdenhausen, Erbach-Erbach und v. Wartenberg und des Grafen Hermann v. Königsegg.

Im Laufe des Jahres haben wir einige bauliche Umgestaltungen vorgenommen, wodurch neue Localitäten für die Sammlungen gewonnen wurden: so ergab sich durch Verlegung des Eingangs ein geräumiger, heller Saal, in welchem die vor- und frühchristlichen deutschen Alterthümer aufgestellt wurden; ebenso ein zweiter Saal an der Nordseite des Kreuzganges, welcher, für Aufstellung verschiedener Bautheile bestimmt, vorläufig die Renaissance-Möbel hat aufnehmen müssen. Der dumpfe und dunkle Raum, worin die vorchristlichen Alterthümer untergebracht waren, hat durch Umbau an Licht und Trockenheit gewonnen und ist jetzt für die Folter- und Strafrequisiten, sowie für die Zunft-Alterthümer eingerichtet, an deren Stelle jedoch im Jahre 1872 ein Theil der Waffensammlung treten wird, die nunmehr im kleinen Kreuzgange keinen Platz mehr hat. Für die Erweiterung der Gemälde-Sammlung wurde ein früher als Bureau dienendes Zimmer in Benutzung genommen.

Da für 1872 die Uebertragung der interessanten Localitäten des zum Abbruch bestimmten Augustinerklosters dahier in Aussicht genommen ist, so hat sich ein Comité aus angesehenen hiesigen Bürgern gebildet, um durch Sammlungen zu diesem Zwecke dem Museum die Tragung der Baukosten zu erleichtern. Demselben sind bereits namhafte Zuflüsse geworden, aus denen wir unter Verweisung auf die nachfolgende Liste nur diejenigen des Herrn Fabrikbesitzers Zeltner mit 100 fl., der Herren Arnold, Hofrath Dietz, Firma J. B. Stieber & Sohn, Banquier Mayer Kohn und Pickert mit je 50 fl., ferner der Herren Kaufmann E. Beckh, Gutsbesitzer Dr. H. Beckh, Kaufmann H. Beckh, Rechtsanwalt Frankenburger, Privatier Heyne, Kaufmann St. Hopf, Tabakfabricant Ph. Krafft, Director v. Kreling, Fabrikbesitzer Kugler, Firma Pabst & Lambrecht, Kaufmann W. Puscher, Brauereibesitzer Reif, Privatier Schäfer, Firma Seckendorf, Le Vino & Comp., Firma Berolzheimer & Bloch, der frhrl. v. Tucher'schen Familie, der Herren Tuchmann & Söhne mit je 25 fl., der Frau Gasthofbesitzers-Witwe Auinger und der Herren Gasthofbesitzer Renner, Kaufmann Waydelin, Grosshändler O. G. Wiss mit je 20 fl. hervorheben.

Die Sammlungen des Museums haben reichen Zuwachs erhalten, und zwar ist kaum irgend eine Abtheilung derselben ohne sehr erhebliche und nennenswerthe Zugänge durch Geschenk und Ankauf geblieben.

Das Verzeichniss der Geschenke ist von Monat zu Monat im Anzeiger f. K. d. d. Vorzeit abgedruckt, so dass wir hier nur auf dasselbe im Allgemeinen zu ver-

weisen brauchen. Namentlich hat sich die Abtheilung der Grabdenkmale durch eine grosse Zahl von Abgüssen hervorragender Monumente vermehrt. Davon wurden 50 grössere auf Kosten des Museums angefertigt; als Geschenke sind hinzugekommen: von Sr. Kgl. Hoheit dem Grossherzog von Sachsen-Weimar der Abguss des Grabmals Lucas Cranach's, vom hochw. Domcapitel zu Köln der des Grabmals des Domgründers Conrad von Hochstaden, vom Herrn Grafen v. Rechberg zu Donzdorf der des Grabmals Ulrich's v. Hohenrechberg in Donzdorf, vom Verein für Kunst und Alterthum in Ulm und Oberschwaben der des Münster-Baumeisters Matth. Enzinger, von Sr. Durchlaucht dem Fürsten F. K. zu Hohenlohe-Waldenburg der des Johannes Hael im Dorfe Tirol bei Meran, von Herrn Bez.-Ger.-Director Frhrn. v. Welser der des Barthol. Welser. Die Verwaltung des vereinigten protestantischen Kirchenvermögens in Nürnberg hat unter Eigenthums-Vorbehalt mehr als 100 in Bronze gegossene Epitaphien übergeben, die im Laufe der Zeit von den Gräbern der hiesigen Kirchhöfe entfernt und von ihr seither aufbewahrt worden waren.

Grossen Zuwachs hat unsere Waffen-Sammlung theils durch umfassende Ankäufe, theils durch die Geschenke der kgl. baierischen Regierung erhalten, indem uns nicht nur auch in diesem Jahre wieder eine neue Reihe älterer Geschütze, Wallbüchsen u. a., sondern auch aus der Kriegsbeute eine Reihe von Geschützen, Handfeuerwaffen und sonstigen Waffen und Ausrüstungs-Gegenständen übergeben wurden.

Eben so ist die Sammlung der Musik-Instrumente durch ansehnliche Ankäufe bedeutend bereichert worden, zu denen auch als Geschenk der evangelischen Kirchenverwaltung zu Friedberg ein Regal v. J. 1639 und als Depositum unter Eigenthumsvorbehalt verschiedene Instrumente des 17. Jahrhunderts hinzugekommen sind.

Reichen Zuwachs durch Geschenke und Ankäufe erhielt ferner die Sammlung der Gläser, zu welcher eine Reihe der kostbarsten venetianer und deutschen Gläser gekommen, eben so die der Thonkrüge, Majoliken und Fayencen.

Durch den Ankauf einer ganzen grossen Sammlung alter Original-Costumes, zu der noch viele interessante Stücke durch Einzelkauf erworben wurden, ist eine fast ganz neue Abtheilung geschaffen. Unsere Costume-Sammlung, die bis dahin nur unbedeutend war, ist jetzt unstreitig die erste und bedeutendste dieser Art, aber leider noch nicht aufgestellt, da es an einem passenden Raume fehlt, der wohl erst durch die Uebertragung des Augustinerklosters wird gewonnen werden.

Unsere Gemälde-Sammlung wurde durch eines der kostbarsten Werke deutscher Kunst bereichert, indem die frhrl. v. Holzschuher'sche Familie das köstliche Portrait des Hieronymus Holzschuher von Albrecht Dürer, das von je her eine der glänzendsten Zierden Nürnberg's bildete, dem Museum unter Eigenthumsvorbehalt anvertraute. Auch eine Reihe anderer interessanter kunst- und culturgeschichtlich werthvoller Gegenstände wurde zugleich mit diesem Gemälde von der genannten Familie unter Eigenthumsvorbehalt übergeben, so wie von Seiten des Magistrats der Stadt Nürnberg in gleicher Weise eine Reihe älterer physicalischer Apparate, astronomischer Instrumente, Lehrmittel u. a. für die Geschichte der Wissenschaften interessanter Gegenstände.

Manche Ankäufe und Geschenke haben auch die Münz-, so wie die Medaillen-Sammlung vermehrt; eben so wurden der noch immer nur provisorisch aufgestellten Sammlung der Hausgeräthe einige Schränke, ein gothischer Stuhl u. a. eingereiht.

Indem wir nur noch beifügen, dass uns Doubletten aus dem kgl. baierischen National-Museum in München und aus der Sammlung der Alterthums-Gesellschaft Prussia in Königsberg übergeben worden sind, schliessen wir diesen Theil unseres Berichtes mit der Bemerkung, dass noch kein Jahr seit Bestehen der Anstalt solch reichen Zuwachs zu den Sammlungen gebracht hat, und dass Hoffnung gegeben ist, es werde das nächste für uns nicht minder fruchtbar sein.

Die Bibliothek dankt ihre reiche Vermehrung wieder vor Allem dem ungeschmälerten Wohlwollen des deutschen Buchhandels, so wie dem mit fast allen bestehenden Akademieen, historischen und Alterthums-Vereinen des In- und Auslandes eingeleiteten Tauschverkehre und dem stets wachsenden Interesse der Gelehrten. Angekauft wurde nur Einzelnes. Eben so wurden einige Ankäufe für das Archiv gemacht, die neben den Geschenken einen nicht unwesentlichen Zuwachs bildeten. Besonders aber wurde durch Uebergabe des frhrl. von Holzschuher'schen Familien-Archives eine grosse Bereicherung unseres Archives erzielt.

An Publicationen sind im Jahre 1871 ausser dem 18. Jahrgange des Anzeigers für Kunde d. d. V. der Katalog kirchlicher Geräthe, so wie die erste Lieferung der „Quellen zur Geschichte der Feuerwaffen", letztere als selbständiges Unternehmen im Verlage von F. A. Brockhaus in Leipzig, erschienen.

Der 400jährige Geburtstag A. Dürer's hatte eine Ausstellung veranlasst, welche, vielseitig unterstützt, eine glänzende zu nennen war und bedeutenden Besuch fand, gleichwie auch die Sammlungen selbst in diesem zahlreicher besucht waren, als je in einem der vorhergehen-

den Jahre; was einerseits dem Umstande zuzuschreiben ist, dass gewisse Stunden für unentgeltlichen Zutritt festgesetzt worden sind, andererseits, dass im vergangenen Sommer mehr Reisende Nürnberg berührt haben als früher, endlich, dass die stets sich mehrenden und abrundenden Sammlungen an Ruf wie an Bedeutung gewinnen und mehr und mehr Fremde anziehen.

Mit freudigem und dankbarem Rückblicke können wir im Allgemeinen sagen, dass das Jahr 1871 die Hoffnungen gerechtfertigt, die wir auf dasselbe gesetzt haben, und dass wir somit auch einer ferneren frohen Zukunft vertrauensvoll entgegensehen.

Dr. A. W. Ambros über italienische Kirchenmusik.

Der berühmte Musikhistoriker Dr. Ambros in Wien schildert in seiner neuesten, „Bunte Blätter" (Leipzig 1872, S. 30 ff.) betitelten Schrift die kirchenmusicalischen Zustände Italiens folgenderweise:

In dem Sänger-Collegium der päpstlichen Capelle zu Rom haben sich allerdings Compositionen des Palestrina-Stiles erhalten; man hört an bestimmten Tagen gewisse Stücke von Palestrina, Morales, Allegri, Biordi, Pitoni u. s. w. Die Improperien am Charfreitag, das Miserere sind noch jetzt in ihrer Art erstaunliche Leistungen. Aber, unbegreiflicher Widerspruch, dieselben Sänger, welche hier an Reinheit der Intonation, an feinster Nuancirung, an seelenvollem Ausdrucke nichts zu wünschen übrig liessen, schreien bei der nächsten *„Capella papale"* in der nicht grossräumigen Sixtinischen Capelle ihren Palestrina so unglaublich roh und seelenlos herunter, dass man den eigenen Ohren nicht traut und sie sich lieber zuhalten möchte. *Crier comme une aveugle*, sagen die Franzosen, statt dessen könnte es auch heissen: *Crier comme un chanteur de la chapelle du pape.* Noch unter Baini's Leitung wurden die Leistungen der Capelle als ganz vorzüglich gerühmt. Baini starb am 21. Mai 1844 zu Rom; es hat von da kein Viertel-Jahrhundert gebraucht, um die Capelle zu dem zu machen, was man jetzt zu hören bekommt. Und schon hat auch die berühmte Charwoch-Musik der Sixtina in neuester Zeit ihren bedenklichen Riss bekommen. Am Mittwoch der Charwoche 1866* wurde Allegri's, am Charfreitage Baini's Miserere gesungen, am Donnerstag ein neues Miserere von — Abbate Mustapha, dem alten Sopran der Capelle. „Prophete rechts, Prophete links, Mustapha in der Mitten." Ernstere Kunstfreunde schüttelten über diese Vermustaphirung der Sixtina die Köpfe, und es mag wohl der Name daran schuld sein, wenn mir für meine Person ein sehr bekannter Refrain aus dem *„Italiani in Algeri"* vor den Ohren summte. Am 21. April 1868 wurde in der deutschen Kirche dell' Anima das Requiem für den König Ludwig von Baiern gefeiert. Die päpstliche Capelle sang dazu, und unter Anderem das *Dies irae* von Pitoni. Wie roh und handwerksmässig diese feine Composition ausgeführt wurde, ist nicht zu sagen; die köstlichen kleinen dreistimmigen Episoden des *tuba mirum, liber scriptus* u. s. w., welche den exactesten Vortrag verlangen, gingen höchst bedenklich ungenau. Von ungleich feierlicherer Wirkung ist es, wenn irgendwo statt figuraler Compositionen der blosse *Cantus planus* gesungen wird, wie dies einige Wochen später bei der Bestattung des Grafen Ludwig von Stainlain (beiläufig gesagt, eines sehr talentbegabten Tonsetzers) in der Kirche S. Sabina auf dem Aventin geschah. Man begreift hier erst ein in der Geschichte immer wieder erzähltes, aber insgemein missverstandenes Factum, wie es bei dem Tridentinum, trotz der herrlichen Compositionen eines Morales, Goudimel, Animuccia, Costanzo Festa u. s. w., in Frage kommen konnte, den kunstvoll vielstimmigen Gesang abzuschaffen und statt dessen bloss die rituellen gregorianischen Intonationen einzuführen, — man begreift erst diese Klagen über das „Durcheinanderschreien der Sänger, bei welchem keine einzige Silbe des Textes zu verstehen sei", den derben Witz des Cardinals Capranica, welcher meinte: „es klinge wie ein geschüttelter Sack voll Ferkeln". An den uns noch jetzt Schwarz auf Weiss vorliegenden Compositionen lag der Fehler auf keinen Fall, vermuthlich aber in der Ausführung, die auf vielen Kirchenchören sicher nicht die beste war. So wahrhaft überirdisch der Palestrina-Stil bei gutem Vortrage ist, so unleidlich wird er bei auch nur mittelmässigem, wie denn auch eine Raphael'sche Madonna in einer mittelmässigen Copie um desto unausstehlicher ausfällt, je himmlischer das Original ist. Ich fürchte, der wahre Palestrina-Gesang wird gerade in seiner Heimath bald auch eine verschollene Tradition sein. Es macht einen tragikomischen Eindruck, die lange, glorreiche Reihe der Palestriner, einen wahren Triumphzug des Geistes und der edelsten Schönheit, durch die nachwackelnde Gestalt des alten, dicken Mustapha beschlossen zu sehen! Die Kirchenmusik nach modernem Zuschnitte aber holt sich ihre Phraseologie aus dem Operntheater; der Italiener will in der Kirche dieselben Motive, Schnörkel, leidenschaftlichen Accente und Drucker hören, an die er sich in der (modernen) Oper gewöhnt hat. Die Solisten in der Kirche, meist Naturalisten mit prächtigen,

Steinmetzzeichen
des Mainzer Domes.

D. vom gothischen Oberbau der Ostkuppel um 1320.

E. am Kreuzgange um 1405

F. von der Aegidi-Kappelle.

G. von den Statuen St. Mariä und St. Johannes im Kreuzgange.

aber ungebildeten Stimmen, legen los. wie etwa die Strassensänger vor den Kaffeehäusern, an welche sie in sehr bedenklicher Weise erinnern — Carie 'uren des gebildeteren Opernsängers. Der veredelnde Klang der Frauenstimme bleibt ausgeschlossen, rohe Knaben-Soprane ersetzen ihn, wenn nicht gar, wie Berlioz erlebte, Falsettisten. Die Orchester-Instrumente (sie wären zu „weltlich" und „frivol"!) ersetzt die begleitende Orgel mit Registern, welche Oboen, Clarinetten u. s. w. nachahmen. Bei einem Hochamte in S. Carlo de Catinari in Rom hörte ich einmal gar die Sänger sich in das Labyrinth eines fugirten Satzes hineinwagen; es lief indessen glücklich ab und zuletzt wurde kein Mann vermisst. Das schlimmste Capitel in der italienischen Kirchenmusik ist das Orgelspiel. Hier hört aller Humor auf, die Sache wird geradezu empörend. Die Orgelphantasie, welche das Offertorium einleitet, ist insgemein ein Ragout aus allen möglichen abgedroschenen Phrasen, Wendungen, Melodiefetzen, an denen wir uns bei Donizetti und Verdi übersatt gehört haben, Läuferchen, Trillerchen, übel auf einander platzende Accorde, Tanz-Rhythmen, dazwischen donnert zuweilen das Rollen des Pauken-Registers oder fällt, bei besonders brillanten Stellen, ein helles Glockenspiel ein. Die linke Hand des Orglers ergeht sich fast immerfort in sogenannten Brillenbässen oder in rasche Viertelnoten anschlagenden Dreiklängen. — In S. Maria in Cosmedin in Rom hörte ich den Organisten beim Kirchenfeste auf der gräulich verstimmten Orgel einen marschartigen Satz *staccatissimo* herunterspielen; es klang täuschend wie Gemecker! Am Himmelfahrtstage 1868 hörte ich — ich muss es sagen, mit einer Art inneren Grimmes — in der Unterkirche des Sacro Convento zu Assisi den Orgler neben dem Franciscusgrabe unmittelbar unter den vom grossartigsten Dante'schen Geiste erfüllten Malereien Giotto's eine Galopade herunterdreschen („spielen" konnte man nicht wohl sagen), welche etwa zu einer Orgie trunkener Matrosen die passende Musik abgegeben haben würde. Das Pedal vermeiden die Herren Organisten, als seien es die glühenden Pflugscharen, über welche einst die h. Kunigunde zum Erweis ihrer Tugend hinwandeln musste. Höchstens treten sie zum Schluss ihrer Sätze zwei Töne, Dominante und Tonica, mit Pfundstiefeln. So sieht das Orgelspiel in dem Lande aus, an dessen Orgelwerken einst Meister sassen, wie Andrea und Giovanni Gabrieli, wie Claudio Merulo, wie Ercole Pasquini — wie Frescobaldi, der grössten Meister aller Zeiten einer! Die Profanation geht in's Unglaubliche. In der Kirche S. Maria Novella in Florenz hörte ich während der Militärmesse von der breit vor dem Hochaltar hingepflanzten Militärbande die Ouverture aus Flotow's „Martha" spielen! Am Altare tönten die Glöckchen zum Momente der Elevation, zugleich erklang das lustige Motiv des Marsches der Mägde nach Richmond! Hätte in diesem Augenblicke Mephisto neben mir gestanden, er würde mir vielleicht zugerufen haben: „Greifst du nach dem Donner? Wohl, dass er euch elenden Sterblichen" u. s. f. Wer weiss, was ich gethan haben würde, hätte mir ein kleiner Donnerkeil zur Verfügung gestanden. Der Nonnengesang in Trinita de' Monti ist noch anhörbar, er hat etwas Unschuldiges; aber die Melodieen selbst, welche man zu hören bekommt, sind doch wieder flache, süssliche Liedeleien. Kurz, die Kirchenmusik in Italien ist zu einer Entartung herabgesunken, welche in der Geschichte der Musik ganz ohne Beispiel ist. Für den Katholiken ist es ein Schmerz und ein Aergerniss, für den Nichtkatholiken ein Gegenstand verachtungsvollen Spottes.

Ueber das Verhältniss der Kunst zum Handwerk und zur Industrie.

Von Michael Stolz in Innsbruck.

Die industriellen Bestrebungen haben in unserer Zeit durch ihren ausserordentlichen Aufschwung eine Bedeutung im socialen Leben erlangt, die nicht verkannt, noch viel weniger ignorirt werden kann. Das vehemente Auftreten dieser Bestrebungen und ihre rasche Entwicklung auf allen Puncten des gewerblichen Gebietes zählt zu den bedeutendsten Eigenheiten der Neuzeit. Die grosse sociale Bedeutung dieser eigenartigen, mit einer gewissen Leidenschaftlichkeit in den Vordergrund tretenden Erscheinung liegt in der Rückwirkung auf die verschiedensten Verhältnisse des bürgerlichen Lebens, auf den sogenannten Mittelstand, auf das Handwerk und Gewerbe, auf den allgemeinen Wohlstand und auf die materielle und geistige Entwicklung des Volkes; eine Rückwirkung, welche die vielfache Umgestaltung dieser Verhältnisse bewirkte. Innere und äussere im öffentlichen Leben beruhende Ursachen sind es, welche die industrielle Bewegung hervorgerufen. Vor Allem ist es die innere politische Entwicklung des modernen Rechtsstaates; sodann der auf das höchste gesteigerte Verkehr durch Eisenbahnen, Dampfschiffahrt und Telegraphen, welcher umgestaltend auf die Verhältnisse des Handels und Wandels einwirkte. Ferner ist es die ausgedehnte und erfolgreiche Pflege der Realwissenschaften, wodurch der Industrie neue Mittel und Vortheile, bisher latent

gelegene Stoffe und Kräfte der Natur zugeführt und dadurch wieder viele neue technische Verfahrungsarten hervorgerufen wurden. Dazu kommt noch die durch den überaus erleichterten Verkehr vermittelte Bekanntschaft mit den ausgedehnten Bedürfnissen des Luxus und des Comforts, deren Befriedigung nicht die geringste Beschäftigung der Industrie ist. Das gleichzeitige energische Eingreifen verschiedener materieller und geistiger Kräfte beförderte den raschen Umschwung dieser bürgerlichen Verhältnisse und den Aufschwung des industriellen Lebens, das nun als vollendete Thatsache vorliegt, der sich Niemand verschliessen kann. Die Neuheit der Verhältnisse und der gesteigerte Bedarf bei verhältnissmässig geringen Mitteln erzeugten einen überaus lebhaften Kampf um die Existenz, die Concurrenz. Die wesentlichsten Factoren derselben sind: die Speculation, welche den momentanen Vortheil erhascht, die Kenntnisse, welche die technischen und künstlerischen Fertigkeiten bieten, und das Capital, welches die Triebkraft des ganzen Mechanismus bildet. Bei der Lebhaftigkeit des Kampfes um die materielle Existenz muss das in verschiedene Verhältnisse eingreifende Räderwerk des Gewerbefleisses stets in Bewegung sein, darf nie ruhen, daher es ohne die Triebkraft des Capitals, welches die materielle Basis bildet, nicht geht. Die Speculation bedingt geistige Befähigung und Regsamkeit. Die Kenntnisse, welche Berufsanlagen bedingen, stehen als dritter, auf gründlicher Fachbildung beruhender Factor mitten innen, auf welchen die Schule Einfluss zu nehmen berufen ist.

Die fachliche Bildung des Handwerkers und des Industriellen muss in Folge der eben angeführten Ursachen heutzutage im Verhältniss zur jüngsten Vergangenheit eine viel umfassendere, eine viel gründlichere sein, falls er die Concurrenz bestehen will.[1]) Ehedem ging der Schneider zum Kaufmann, kaufte dort das Zeug und fertigte das Gewand nach ortsüblichem Schnitt und Brauch. Heute holt man sich den fertigen Anzug im Kaufladen, und der Schneider bezieht das Zeug aus erster Hand und nicht mehr beim Kaufmann. Er muss sein Geschäft rationel, nach technischen Grundsätzen betreiben, sich mit dem Handel befassen, vom Neuesten in Kenntniss sein und sogar einige Kenntnisse über den Bau des menschlichen Körpers haben und etwas von der Geschichte des Costume's u. s. f. wissen. Selbst an den gewöhnlichen Arbeiter werden erhöhte Anforderungen gestellt; er muss die technische Behandlung der neu entdeckten oder künstlich auf chemischem Wege erzeugten Materiale sich aneignen, mehrfach verwendbar sein, nach Umständen sogar Kenntniss von den verschiedenen Stilformen der Architektur und der Ornamentik haben und in seinem Fache gut unterrichtet sein. So geht es durch alle Verhältnisse. Was nützen aber dem Handwerker und dem Industriellen alle Fortschritte und Erfahrungen in der Mathematik, Mechanik, Technik, Physik, technischen Chemie, in den Naturwissenschaften und in der Kunst überhaupt, wenn sie ihm nicht bekannt werden. Um in seinem Berufe tüchtig zu werden, ist ihm eine gediegene Fachbildung unerlässlich, und auch nothwendig, um die Concurrenz solide zu bestehen, weil sie eine wesentliche Garantie für die Solidität der Bestrebungen und Leistungen bildet und durch die Solidität die Producte einen erhöhten Werth erhalten. Unter den verschiedenen Ursachen der besonders im industriellen Leben häufig vorkommenden Unsolidität und Geschmacklosigkeit der Producte ist der Mangel an tüchtiger Fachbildung gewiss nicht die geringste. Diese Fachbildung ist im Wesentlichen eine zweifache: eine auf den Realwissenschaften beruhende technische und eine künstlerische. Ein näheres Eingehen auf die letztere ist die Aufgabe dieser gedrängten Abhandlung.

Es erscheint fast paradox, wenn von einer künstlerischen Seite der industriellen Concurrenz die Rede ist, indem dieselbe, als Kampf um die materielle Existenz aufgefasst, so eminent prosaischer Natur ist und überdies noch die einer guten Geschmacksrichtung feindliche Grossmacht, die herrschende Mode, ihren zerstörenden Einfluss ausübt, der bei den Producten der Industrie und des Handwerks allenthalben in mehr oder minder widerwärtiger Form sich kund gibt. Auch das kunstverwandte Handwerk wurde durch die Rückwirkung der nothwendigen materiellen Bestrebungen der Industrie vielfach der Kunst entfremdet, hat aber trotzdem noch mehrere Beziehungen zu derselben conservirt, als die Industrie. Dass im Kampfe um die materielle Existenz zuerst die technischen Mittel ausgebildet werden, ist ein natürlicher Hergang, daher ist auch auf dem Gebiete handwerklich-industrieller Fachbildung die künstlerische Seite bis jetzt noch weniger klar entwickelt, als die technische. Dieser Umstand gestattet aber noch keineswegs den Schluss, dass die eine Seite wichtiger sei als die andere. In einem geschlossenen Organismus müssen alle Theile harmonisch in einander wirken, sonst geräth das Einzelne in eine schiefe Richtung und entartet zum Nachtheil oder zum Ruin des Ganzen. Man nehme der Industrie das Capital, und die ganze Bewegung wird

1) Es bedarf wohl kaum der Erwähnung, dass hier nicht von allgemeiner Schulbildung die Rede ist, dass dieselbe als selbstverständlich vorausgesetzt wird.

plötzlich erlahmen, oder man entziehe ihr die Kenntnisse, so wird der Mechanismus allerdings sich noch fortbewegen, aber wie eine Mühle, auf der kein Korn aufgeschüttet wird, die folglich sich selbst aufreibt. Man scheide vom Handwerk und der Industrie das veredelnde, das künstlerische Element aus, und die Erfahrung wird lehren, wie schnell sie verwildern und zum Ausdruck moralischer Verkommenheit sich gestalten. Der Segen, welcher in ihnen liegt, wird bei einer gänzlich materiellen Richtung zum Fluche werden. Die Aufgabe des Handwerkes und der Industrie (in so fern letztere sich nicht auf den Handel und die Agricultur bezieht) ist die Anfertigung der Gebrauchsgegenstände für das gewöhnliche Leben und, wie die Bedürfnisse des Luxus, des Ceremoniels und des Comforts sie bedingen, umfassend den Bau, das Geräthe und die Kleidung. Diese menschlichen Bedürfnissen dienenden Gegenstände haben nicht nur eine rein materielle, sondern auch eine dem menschlichen Wesen angemessene geistige Seite; daher bedingen sie eine Form, welche dem materiellen Bedürfnisse entspricht und zugleich den Dienst, für den sie bestimmt sind, symbolisirt; sie sollen das Product des Gedankens und der Empfindung, praktisch und schön sein. Eine bildsame Thätigkeit, welche nur die Befriedigung des nackten materiellen Bedürfnisses bezweckt, ist noch nicht menschliches Schaffen im höheren Sinne; diese unterscheidet sich wenig von der Thätigkeit mancher Thiere, welche instinctmässig für ihre Bedürfnisse sorgen, steht sogar derselben bezüglich der Geschicklichkeit und Genauheit oft weit zurück. Das Vogelnest, die Bärenhöhle, der Fuchs-, Biber- und Maulwurfbau, der Zellenbau der Biene sind noch keine industriellen, planmässigen, sondern nur natürliche Producte instinctmässiger Thätigkeit ohne Gedanken. Die Seidenraupe, welche den kostbaren Faden instinctmässig für ihre eigene Existenz spinnt, weil sie von Natur aus es thun muss, liefert damit noch kein technisches Werk; dies wird es erst, wenn der Faden durch die selbstbewusste freie Thätigkeit des Menschen präparirt, gefärbt, gezwirnt und zu glatten oder schön gemusterten Stoffen mit verschiedenster Textur gewoben wird. Wenn unsere Wohnungen aus unbehauenen Steinen, Baumstämmen und Zweigen, aus Moos und Thierfellen so gebaut wären, dass sie Schutz gegen die Unbilden des Klima's und der Witterung böten, und wenn unsere Bekleidung aus ungegerbten Thierhäuten bestände, würde dies wohl für Wilde, aber nicht für Culturvölker angemessen sein. Wenn die unverarbeiteten Goldstufen und die ungeschliffenen Diamanten als Schmuck getragen würden, müsste man schliessen, dass die Betreffenden der primitivsten Culturstufe angehören oder im Zustande der Verwilderung sich befinden. Mögen die eben bezeichneten von unseren Culturzuständen auch noch so fern liegen, es würden dieselben bezüglich des Handwerkes und der Industrie dennoch, wenn es möglich oder denkbar wäre, sie gänzlich dem künstlerischen Einflusse zu entfremden, in nicht langer Zeit in einen ganz verwandten Zustand zurücksinken. Dem Einflusse künstlerischer Thätigkeit verdanken wir die so schöne Ausstattung der Bauten für den religiösen und bürgerlichen Gebrauch, das kunstvolle Geräthe aller Art, die prächtigen bürgerlichen, militärischen und ceremoniellen Trachten sammt dem herrlichen Schmuck verschiedener Jahrhunderte. In den Erzeugnissen des Handwerks und der Industrie liegt ein tiefes symbolisches Element, indem sich in ihnen der religiös-sittliche, der politische, überhaupt der Culturzustand der Völker und der Jahrhunderte so individuel und prägnant abspiegelt, dass sie die allgemeine und specielle Geschichte der Cultur bedeutsam unterstützen. Sie stehen in ununterbrochener Wechselbeziehung mit der herrschenden Geistesrichtung, werden durch dieselbe bestimmt und wirken wieder bestimmend auf die Umgebung zurück. Es ist daher die Pflege der künstlerischen, gleichsam der idealen, in das sittliche Leben eingreifenden Seite der handwerklichen und industriellen Thätigkeit überhaupt und insbesondere für unsere Zeit von beachtenswerther Bedeutung. Durch die völlige Ueberstürzung, mit der sich die Industrie entwickelte und durch die Nothlage der Zeit wurde sie und mit ihr auch theilweise das Handwerk unverkennbar in eine materielle Richtung gedrängt, deren Rückwirkung auf das öffentliche Leben, von der geschmacklosen Mode noch überdies mit grossem Erfolg unterstützt, nichts weniger als eine günstige ist. Zu den wirksamsten Mitteln, diese schroffe Seite zu mildern und den Geschmack zu veredeln, zählt die umsichtige Ausbildung des künstlerischen Theiles dieser Berufsarten, was um so lohnender ist, indem auch noch ein wesentlicher materieller Vortheil sich damit verbindet. Wenn der Handwerker und der Industrielle eine gediegene Fachbildung auch in dieser Richtung besitzt, so steigert sich die Productionsfähigkeit, weil er mit Umsicht und Sicherheit, mit dem geringsten Zeitaufwand arbeiten kann, und sind seine Producte geschmackvoll und schön gebildet, so erlangen sie einen erhöhten Werth. „In der Veredlung der Sitte durch die Ausbildung des Geschmackes und in der durch die Erfahrung bestätigten, sehr bedeutenden Steigerung der Productionsfähigkeit und des Werthes der Producte durch eine gediegene Ausbildung des künstlerischen Theiles der Fachbildung —

besteht das Verhältniss der Kunst zum Handwerk und zur Industrie."

Um in die Beschaffenheit dieser Fachbildung näher eingehen zu können, muss vor Allem das Verhältniss zwischen dem Handwerk und der Industrie klar erkannt sein. Die oben bezeichnete Aufgabe ist im Allgemeinen dieselbe, eine beiden gemeinsame; der Unterschied liegt zunächst in der Vertheilung der Arbeit, in der Art und Weise, wie und mit welchen Mitteln gearbeitet wird, in der Art der Production. Das alte Handwerk war concentrirt und ausschliesslich auf die Handthätigkeit basirt. Dieser Hergang war für den vehementen Lebensprocess der Neuzeit, bei dem im Streben nach materiellem Gewinn alle Verhältnisse sich änderten, durch die Dampfkraft und die Elektricität sogar die Entfernungen derart reducirt wurden, dass die entlegensten Orte nahe gerückt sind — viel zu schwerfällig; das alte Handwerk konnte nicht mehr Schritt halten mit dem modernen Fortschritt; es wurde durch die Macht thatsächlicher Verhältnisse aus seiner alten Stellung herausgedrängt, es musste, wollte es nicht untergehen, an dem leidenschaftlichen Kampf um die materielle Existenz, an den Bestrebungen der Industrie sich betheiligen, musste eintreten in die Concurrenz. Die Speculation bemächtigte sich des ganzen Gebietes, warf das Capital hinein, stellte sich mit einem Fuss auf das Gebiet des Handels und des Verkehrs, theilte die Arbeit bis ins kleinste Detail und centralisirte die einzelnen Theile, um Zeit zu gewinnen, spannte, um Arbeitskraft zu ersparen, wo es nur immer thunlich war, die Maschine ein und erzielte so für sich grossen Gewinn. Die Rückwirkung dieser industriellen Concurrenz-Verhältnisse ist auf das Handwerk eine völlig umgestaltende, indem es unwiderstehlich auf den industriellen Boden gedrängt wurde; insbesondere ist die selbständige Stellung des kleinen Handwerkes absolut verloren. Es muss industriel und mercantil werden, speculiren und thunlichst mit der Maschine arbeiten, sich auf einzelne kleine Zweige werfen, sie möglichst ausbilden und ausbreiten und ist an die Association angewiesen. Der Gegenstand, das Terrain und die Personen dieses Lebensbildes sind dieselben, nur die Anordnung ist eine total verschiedene, die Stellung der Personen eine ganz andere geworden. Auch die Stellung der Geräthschaften wurde verändert, manches Unbekannte und Unbeachtete aus dem Hintergrunde ganz in den Vordergrund geschoben, Unbrauchbares und, wie es bei derlei Bewegungen immer der Fall ist, leider auch manches Brauchbare in die Rumpelkammer geworfen. Im Allgemeinen ist der Ausdruck, der Sinn des Tableau's der alte geblieben, mit der Aufschrift: „Die Anfertigung der Gebrauchs-Gegenstände für das gewöhnliche Leben und, wie die Bedürfnisse des Luxus, des Ceremoniels und des Comforts sie bedingen, umfassend den Bau, das Geräthe und die Kleidung" — nur ist es von einem neuen Gesichtspuncte aufgefasst und angeordnet. Wer es richtig erfassen und beurtheilen will, muss sich auf denselben Standpunct stellen; und dessen Stellung innerhalb dieses Rahmens in freiwilliger oder gewaltsamer Weise eine andere geworden ist, der muss mit aller Lebhaftigkeit sich hineinzufinden trachten, widrigenfalls ein Personenwechsel eintreten würde.

(Fortsetzung folgt.)

Literatur.

1. **Das Kaiserhaus zu Goslar,** von Adalbert Hotzen. Halle. Verlag des Waisenhauses, 1872.

Die Stadt Goslar, einstmals ein strahlender Edelstein in der Deutschen Kaiserkrone, hat das Schicksal so vieler anderer Herrlichkeiten des „heiligen Römischen Reiches deutscher Nation" getheilt. Zunächst durch von aussen herkommende Schicksals-Schläge tief erschüttert, legte Goslar schliesslich auch noch Hand an sich selbst, indem es sein Palladium, den altehrwürdigen Kaiser-Dom, mit Ausnahme einer Vorhalle desselben, dem Erdboden gleich machte. Selbst wenn das Vorgeben, dass das Baudenkmal nicht mehr restaurationsfähig gewesen sei, in der Wahrheit begründet wäre, liesse es sich nicht entschuldigen, dass man dasselbe geflissentlich zerstörte. Die durch den Abbruch gewonnenen Steine wurden zum Neubaue einer Caserne in der Nähe verwendet, statt das Monument zur Ruine werden zu lassen, welche doch immer noch Zeugniss von der ursprünglichen Gestalt desselben hätte ablegen können und ein hohes archäologisches Interesse dargeboten haben würde.

Je mehr die schweren Verluste zu beklagen sind, welche Goslar erlitten hatte, um so dringlicher erscheint es, das noch Gerettete zu schirmen und die ihm bereits zugefügten Unbilden zu beseitigen. Es gilt dies namentlich in Betreff des den Gegenstand der vorliegenden Schrift bildenden Baudenkmales. Dasselbe ist noch immer einer unserer grossartigsten und bedeutungsvollsten Profanbauten romanischen Stiles, durch wie viele Einbussen und Aenderungen auch seine Gestalt von derjenigen abweichen mag, in welcher es erschien, als es noch im vollen Leben stand. Von besonderer Bedeutung ist noch

eine an eine Ecke des Hauptbaues angelehnte, leider zum Theil zerstörte achteckige Doppelcapelle, deren Wiederherstellung nicht dringend genug gewünscht werden kann. Die der Schrift des Herrn Hotzen beigegebenen Abbildungen gewähren eine zureichende Vorstellung von allem noch Erhaltenen. Da dasselbe in hohem Maasse bedroht erschien, so übernahm die frühere hannover'sche Staats-Regierung den gesammten Complex von der Stadt Goslar und machte derselben die Zusage, für die Wiederherstellung des Bauwerkes zu sorgen, welche denn auch theilweise bereits unter der Leitung des für die Aufgabe begeisterten Architekten Hotzen ins Werk gesetzt ward. Zufolge der Ereignisse des Jahres 1866 kamen die Arbeiten ins Stocken; im Reichstage ward aus Anlass einer Petition aus Goslar deren Fortführung Seitens des Abgeordneten Grafen zu Münster und des Einsenders gegenwärtiger Mittheilung dringend empfohlen, vom Hause jedoch beschlossen, der Petition keine Folge zu geben, weil die fragliche Obliegenheit nicht auf das Deutsche Reich, sondern auf die preussische Staats-Regierung übergegangen sei. Jüngst hat nun der Herr Graf zu Münster den Gegenstand mittels einer Interpellation wieder angeregt, und gewährte die darauf erfolgte Antwort des Unterrichts-Ministers Grund zu der Annahme, dass der altehrwürdige Bau, wenigstens in seinen Haupttheilen, wozu die oben erwähnte Doppelcapelle ganz gewiss gehört, in würdiger Weise restaurirt wird.

So viel die Geschichte des Baudenkmals und dessen äussere Erscheinung anbelangt, glauben wir einfach auf die wenig umfangreiche, klar und geschickt abgefasste Schrift des Herrn Hotzen verweisen zu sollen. Möge demselben die Freude zu Theil werden, das von ihm in Wort und Bild Dargestellte binnen nicht allzu langer Frist verkörpern zu können!

---

2. **Darstellungen aus dem Leben Jesu und der Heiligen,** nach Zeichnungen von A. und L. Seitz. Freiburg, bei Herder, 1872.

Die in dem vorstehend bezeichneten Hefte enthaltenen Holzschnitte, 48 an der Zahl, haben ein gewisses Wagniss zu bestehen. Das Publicum ist nämlich dermassen durch effectmacherische Stahlstiche und sonstige grossentheils mechanisch hergestellte elegante Dutzendwaare verwöhnt — um nicht einen stärkeren Ausdruck zu gebrauchen —, dass die anspruchslose, grobkörnige Holzschnitt-Manier, wie sie der grosse Albrecht Dürer und die ihn umgebende Künstlergruppe geübt haben, von vornherein wenigstens keine sonderliche Anziehungskraft äussern wird. Indess kann man doch füglich hoffen, dass der Geschmack an derber, gesunder Hausmannskost, welcher Art dies hier Gebotene ist, allmählich wieder die Oberhand gewinnt, und erscheinen die vorliegenden Blätter besonders geeignet, auf solche Hebung des Geschmackes hin zu wirken. Nicht bloss in Bezug auf die Technik nämlich, sondern auch hinsichtlich der Composition und Stilisirung schliessen sich dieselben dem vorgenannten echt deutschen Meister, namentlich dessen Passions-Darstellungen, an, welchen Einzelnes sogar geradezu entnommen ist. Zwar sind nicht alle diese Zeichnungen von gleich hohem künstlerischem Werthe; alle aber verdienen jedenfalls in hohem Maasse die Sympathie derer, welchen die Belebung und Förderung wahrhaft volksthümlicher, christlicher Kunst am Herzen liegt.

Dr. A. Reichensperger.

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Düsseldorf. Die Katastrophe, von welcher am 20. März die hiesige Akademie betroffen wurde, ist eine höchst tragische. Das Feuer kam Nachts um etwa 2 Uhr im südwestlichen Theile des mit der Akademie zusammenhangenden Ständehauses zum Ausbruch und war allem Vermuthen nach aus einem Kaminbrande entstanden. Die Flammen verbreiteten sich mit leider allzu grosser Schnelligkeit und zerstörten den oberen Theil des Ständehauses, dessen Thurm jedoch vollständig intact blieb, sodann diejenigen Flügel des Akademie-Gebäudes, die sich vom Ständehause bis zu dem Theile, worin sich der Ausstellungssaal befindet, erstrecken. Gegen 3 Uhr kam die heiss ersehnte erste Hülfe, aber erst um 8 Uhr wurde man des Feuers vollständig Herr. Vor Allem sei bemerkt, dass die unschätzbare königliche Kupferstich-Sammlung gerettet ist. Im Uebrigen aber sind die angerichteten Zerstörungen und Verluste sehr gross. Zunächst wurden hiervon betroffen die verschiedenen Ateliers der Historienmaler, die sich im oberen Theile des Ständehauses befanden. Dahin gehören die Meister Molitor, Massen, Ittenbach, Deger und Andere. Betroffen und zerstört wurden ferner: das Secretariat des Rheinisch-Westfälischen Kunstvereins, dessen Archiv mit sämmtlichen Schriftstücken, sämmtlichen Kupferstich-Vorräthen, den vorhandenen Kupferplatten und Original-Zeichnungen total verbrannte. Von Ateliers fielen ferner der Zerstörung anheim die der Meister Andreas Müller, Professor Koller und Roeling, von deren Inhalt sehr wenig gerettet werden konnte. Ganz besonders zu beklagen ist, dass ein für Zifflich bestimmtes grosses Altargemälde, welches Andreas Müller vor vier Jahren begonnen und jetzt beinahe ganz vollendet hatte, ein Opfer der Flammen geworden ist. Weiterhin ergriffen die Flammen, von Süden nach Norden gehend, den Flügel der Akademie, in dessen oberen Etagen die Kupferstecher-Schule und die Landschafter-Classen sich befanden. Unter diesen Räu-

men lagen die grossen Ateliers von Bendemann, Wislicenus u. A. Alle vorgenannten Theile und Räumlichkeiten sind bis auf den Grund ausgebrannt, so dass von der Akademie nur noch derjenige Theil steht, in welchem sich der Ausstellungssaal befindet. Alle unter diesem Saale gelegenen Ateliers blieben verschont. Eben so das Provincial-Archiv und die Landesbibliothek so wie die Räume, welche die Ramboux'sche Sammlung enthielten. Verschont blieben auch die augenblicklich im Ständesaal befindlichen, zur öffentlichen Verloosung bestimmten Gemälde des Künstler-Unterstützungsvereins im Werthe von etwa 40,000 Thlrn. und die Reste der ehemaligen kurfürstlichen Galerie, unter welchen die Himmelfahrt Mariä von Rubens zu nennen ist. Diese Bilder der vereinst kurfürstlichen Galerie waren zur Vornahme von Herstellungsarbeiten von den Wänden herabgenommen und im Ausstellungssaale untergebracht. Aus den Lehrsälen und dem Conferenzsaale der Akademie konnte dagegen nur wenig gerettet werden. Die Bestürzung der Einwohnerschaft ist allgemein und gross.

Düsseldorf. Heinrich Petri aus Göttingen, Historienmaler, starb hierselbst nach langem Leiden, 37 Jahre alt, den 15. Februar. Er bildete sich hier aus und vervollkommnete sich in Rom, wohin er sich mehrmals begab. Ernstes Streben, strenge Durchbildung und edle Auffassung zeichneten seine religiösen Gemälde vortheilhaft aus, von denen eine *Mater dolorosa* und ein grosses Altarbild für eine Kirche in Portugal besonders hervorzuheben sind. Auch als Portraitmaler leistete er Verdienstliches.

Berlin. In dem königlichen Institut für Glasmalerei hierselbst sind im Auftrage des Kaisers fünf Chorfenster für die neue berliner Zionskirche ausgeführt worden. Sie stellen fünf Engel dar, welche die Marterwerkzeuge Christi tragen. Eben daselbst wird ein Glasgemälde restaurirt, das, laut Inschrift 300 Jahre alt, aus Boppard, der am Rhein liegenden Besitzung des verstorbenen Fürsten von Pückler-Muskau, stammt und den König Salomo im Herrscher-Ornat unter allegorischen und heiligen Figuren darstellt.

Danzig. Die Original-Kupferplatten des grossen Werkes „Danzig und seine Bauwerke in malerischen Original-Radirungen" von Professor Schultz in Danzig (54 Tafeln), wovon bis jetzt nur wenige Abdrücke gefertigt wurden, sind von der Verlagshandlung Ernst & Korn in Berlin angekauft worden. Die jetzigen Besitzer des werthvollen Werkes veranstalten nun eine neue, billigere Ausgabe desselben.

Nürnberg. Aenderungen, welche jüngst im städtischen Bauamte hierselbst vorgenommen wurden, haben zu einem kunstgeschichtlich interessanten Funde von mehr als anderthalbhundert Holzstöcken aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts geführt. Dieselben stellen Costumefiguren aus der angegebenen Zeit und dem vorhergehenden Jahrhundert nebst Wappen der nürnberger Patricier und ehrbaren Familien dar und waren ursprünglich offenbar für ein grossartig angelegtes, zum Druck bestimmtes Geschlechterbuch angefertigt. Der Costumefiguren sind einundzwanzig (sechs andere, ohne Zweifel ursprünglich in diese Reihe gehörende, befinden sich im Germanischen Museum seit dessen Gründung); die übrigen stellen Wappen und Titelverzierungen dar. Zu diesen letzteren gehören, nach Analogieen zu schliessen, auch die beiden nürnberger Wappen so wie der Reichsadler, ferner zwei Wappen, welche, das eine in etwas unheraldischer Weise, die Machtverhältnisse Kaiser Karl's V. andeuten, nebst den bekannten beiden Säulen mit dem Spruche: *plvs vltra* u. s. w. Die Zeichnung ist derb, die Schraffirung einfach, nach alter Weise aus dem Langholz mit dem Messer geschnitten. Doch die Trachten sind richtig; die Figuren, namentlich aber die Wappen, zeugen von der Hand eines trefflichen Meisters. Einige der letzteren sind erst in Federzeichnung vorhanden und noch nicht geschnitten, ein paar zeigen sogar erst Schild und Decken, ohne die Wappenbilder und Helme. Die meisten Stöcke sind numerirt und mit Namen bezeichnet; die Figuren tragen deren mehrere und sollten nach damaliger Sitte wiederholt werden. Ueber Anlass und Urheber des Unternehmens lassen sich bis jetzt nur Vermuthungen aufstellen. Wahrscheinlich stand der Rath der Stadt dazu in näherer Beziehung, und vielleicht können aus alten Rechnungen noch Nachweise geliefert werden. Das Werk muss ins Stocken gerathen und aufgegeben sein, da schon die Stöcke nicht vollendet sind. Einige derselben tragen Spuren, dass Probedrucke davon abgezogen worden; mit wenigen Ausnahmen sind sie wohl erhalten. Der ganze Fund wird einen entsprechenden Platz im städtischen Museum bekommen, und es ist Aussicht gegeben, dass durch genommene Abzüge die interessanten Darstellungen weiteren Kreisen werden zugänglich gemacht werden.

Wien. Professor Leopold Schulz in Wien hat in zwölf grossen Zeichnungen das apostolische Glaubensbekenntniss illustrirt und jedem Artikel unter Beifügung von alt- und neutestamentlichen Schriftstellen ein Blatt gewidmet. Es schliesst sich einestheils der traditionellen Darstellungsweise an, andererseits tritt eine originelle Erfindung auf. Die architektonischen Einrahmungen sind nach Angabe des Architekten Julius Koch von Franz Anders ausgeführt. Man hofft, das Ganze durch Holzschnitt oder einfachen Cartonstich verbreitet zu sehen.

Jerusalem. Baurath und Professor Adler in Berlin, welcher sich der von Berlin aus unter Leitung des Professors Curtius nach Kleinasien zunächst für Erforschung der Ebene von Troja gerichteten Unternehmung anschloss, war zugleich beauftragt, an Ort und Stelle zu Jerusalem einen Plan zum Wiederaufbau der Johanniterkirche, deren Ruinen der Sultan vor zwei Jahren der preussischen Regierung geschenkt hat, zu entwerfen.

(Hierbei eine artistische Beilage.)

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst
herausgegeben und redigirt von
J. van Endert in Cöln.
Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 8. — Köln, 15. April 1872. — XXII. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Die Urform der christlichen Basilika vor Constantin.

Von Dr. J. Stockbauer.

(Fortsetzung.)

II.

Im 5. Hefte des II. Bandes (1859) der Zeitschrift für christliche Archäologie und Kunst (herausgegeben von Ferd. v. Quast und H. Otte) erschien eine Abhandlung mit dem Titel: Ueber den Ursprung der christlichen Basilika, von Dr. J. A. Messmer, in der diese Frage endlich zum definitiven Abschluss kam. Das Verhältniss dieser zu seiner früheren, bereits besprochenen Schrift bezeichnet der Verfasser selbst mit den Worten, dass das Unsichere und Unbestimmte dieser durch jene festgestellt wird. Ein später zu nennender Gelehrter, der die von Messmer dargelegten Thatsachen weiter ausführt, nennt das durch diese Arbeit gewonnene Resultat die entscheidendste Behauptung, welche in dieser Frage über das Verhältniss der antiken zur christlichen Basilika und über die Entstehungs-Geschichte der letzteren gemacht worden ist. (Mittheil. der k. k. Central-Commission, 1869, 2.) Dieses Resultat besteht nun darin, dass die ersten christlichen Kirchen als ursprüngliche Privat-Basiliken in den Häusern römischer Grossen nachgewiesen werden, die mit der Bekehrung ihrer Eigenthümer der christlichen Versammlung geöffnet und später in den Besitz der Kirche gegeben wurden. Der Gang der Darstellung ist folgender:

Die älteste Christengemeinde versammelte sich in dem Wohnhause irgend eines Gliedes aus ihrer Mitte, offenbar in dem hierzu geeignetsten, also geräumigsten Locale, und zwar fand diese Versammlung — ἐκκλησια — in jenem Locale des Hauses Statt, welches eine nach Verhältniss grosse Versammlung fassen konnte und gegen etwaige Ueberfälle am meisten Schutz bot. Dies ist aber das *Triclinium* oder der Speisesaal. Je vermöglicher nun der Besitzer des Hauses, um so geräumiger dieser Saal, und je grösser und prächtiger dieser Saal, um so ähnlicher der Basilikenform, d. h. der Privat-Basilika, welche in den Palästen vornehmer und begüterter Römer angelegt war. Die Beweise für diese Behauptung liegen aus Vitruv klar zu Tage. Im 3. Capitel des 6. Buches bespricht er die Wohnräume eines Palastes, und bei den Triclinien macht er namentlich auf eine doppelte Anlage der Säle nach korinthischer und ägyptischer Art aufmerksam. „Bei den ägyptischen Sälen", sagt er, „sind über den Säulen Architrave und von den Architraven zu den Wänden Deckbalken zu legen, und über dem Deckengetäfel ein Fussboden, damit oben unter freiem Himmel ein Umgang sei. Dann sind auf den Architrav in senkrechter Linie mit den unteren Säulen andere zu stellen, die um ein Viertheil kleiner sind, und über ihren Architraven und Gebälkezierden soll eine mit Cassetten verzierte Decke angebracht werden, und zwischen den obern Säulen Fenster, (d. h. zwischen den Säulen soll nach spät-ägyptischer Bauart eine Mauer bis zur ungefähren Hälfte ihrer Höhe eingebaut werden); so scheinen sie mit den Basiliken und nicht mit den Speisesälen Aehnlichkeit zu haben."

Diese Privat-Basiliken erwähnt Vitruv im 5. Capitel des nämlichen Buches mit den Worten: „Für die höheren Stände aber, welche, während sie Würden und Aemter

bekleiden, die Bürger empfangen müssen, sind fürstliche Vorhallen, hohe Atrien und sehr geräumige Säulenhöfe, Garten-Anlagen, mit Bosquets und ausgedehnte Promenaden in einer der höchsten Würde angemessenen Ausführung anzulegen; ausserdem Bücher- und Gemälde-Galerien, und Basiliken in einer dem Prunk der Staatsgebäude nicht unähnlichen Weise ausgestattet, weil in ihren Häusern öfters sowohl Staats- als auch Privat-Berathungen abgehalten und schiedsrichterliche Erkenntnisse gefällt werden." Nun berichten uns Urkunden der apostolischen Zeit von der *ecclesia* im Hause, d. h. im Saale des Hauses; Häuser von Vermöglichen, eines Pudens, Aquilas u. A. öffneten ihre Räumlichkeiten dafür. Das that einst der edle Lateranus, in dessen Haus-Basilika die Christen sich versammelten und die zu einer Zeit, in der Constantin bereits diese antike Privat-Basilika zu einer grossen Kirche — *s. Joannis in Laterano* — erweitert hatte, noch den ursprünglichen Namen bewahrte. Dies beweist Hieronymus in seinem Brief an Oceanus, in dem er sagt, dass Fabiola „*in Basilica quondam Laterani, qui caesariano gladio truncatus est*" im Angesicht der ganzen Stadt unter den Büssern stand. Hieronymus lässt hier die Prachtkirche des Constantin, die *Basilica Lateranensis*, in der Haus-Basilika der Lateranen-Familie Ursprung und Namen erhalten. Eine solche, einem bedeutenden römischen Bürger zugehörige Basilika war auch die Basilika Siciniana, von der Ammianus Marcellus erzählt, dass in ihr dem Ritus der Christen eine Stätte der Versammlung erstand; sie ist ein Beweis und bleibt ein Beleg dafür, dass einzelner reicher Privaten Häuser mit deren Basiliken in christlichen Gebrauch und Besitz übergingen. Eben so ist es wahrscheinlich, dass von den vielen Basiliken Africa's, nach den sonderbaren Bezeichnungen und dem Vorbilde der Hauptstadt zu schliessen, einige ursprünglich Profan- oder Haus-Basiliken gewesen sind, wie die Basilika des Faustus, die Basilika Celerinae und Leontiana, die Basilika Florentii, Gratiani, Theodosii und die wohl christliche Basilika zu Babour, das Caesarium zu Alexandria u. a. Eine berühmte Nachricht liegt vor über die Umwandlung der Basilika in Antiochien. Der Verfasser der Recognitionen berichtet im X. Buche Nr. 71, dass ein gewisser Theophilus die grosse Basilika seines Hauses der Gemeinde überliess, welche dann als Kirche benutzt wurde. Diese Notiz stammt aus der Zeit von 212—240, und es ist klar, dass Pseudo-Clemens gar nicht auf den Einfall kommen konnte, in seinem Roman eine christliche Basilika aus der Haus-Basilika eines Privaten entstehen zu lassen, wenn nicht solche Umwandlungen in seiner Zeit wirklich Statt gefunden hätten. Dass aber diese Ansicht schon im 3. Jahrhundert fest stand, fest stand bei einem der gewichtigsten Schriftsteller, beweist, dass es sich thatsächlich also verhalten habe.

Der christliche Cultus entwickelte sich somit nicht neben und isolirt von der Basilikenform, sondern in und mit derselben. Indem die römische Haus-Basilika eine bestimmte Form darbot, die ausserdem, dass sie dem gegen die Räumlichkeit vorerst indifferenten Cultus genügte, zugleich architektonisch und schön war, gewährte sie, nach und nach vom Cultus durchdrungen, den Typus der christlichen Kirche, welcher von Land zu Land, von Volk zu Volk getragen ward, da das bestimmt Formulirte und Ausgeprägte immer über das noch Unbestimmte, Indifferente schnell die Macht gewinnt. Nunmehr stehen sich Cultus und römische Form nicht unvermittelt gegenüber, jedes für sich die Originalität beanspruchend, sondern, von frühester Zeit her vereint in dem häuslichen Gottesdienste, gestalteten sie sich zur christlichen, in sich bestimmten Basilika aus. Wenn desshalb die christlichen Gebäude mit dem Namen des römischen Baues bezeichnet bleiben, so ist dies nicht blosse zufällige Uebereinstimmung in der Bezeichnung, sondern sie beurkundet den Ursprung. Eben so wenig ist die bei Ambrosius, Hieronymus und Anderen vorkommende Unterscheidung der Basilika der Kirche — *basilica ecclesiae* — von der römischen Basilika etwas Zufälliges, sondern im geschichtlichen Connex beider begründet.

Die Unterscheidung der Basiliken in solche, welche der Kirche, und in solche, welche ihr nicht angehören, beweist, dass beide wirkliche Basiliken waren, d. h. beide der architektonischen Grundform entsprachen, welche Basilika heisst. Die spätere christliche Basilika mag noch so vielerlei Modificationen erlitten und eingegangen haben, gleichwohl kommt sie mit jener historisch gewordenen Form überein, die jenes Gebäude hat, welches vor dem christlichen eine Basilika bildete. Welches war aber die Form der römischen Privat-Basiliken? Vitruv sagt darüber nichts, sondern begnügt sich mit blosser Nennung des Namens. Ein anderes Mal redet er, wie wir sahen, von den ägyptischen Sälen mit oberer Säulenstellung über den Säulen des Mittelschiffes und äusserem Umgang auf den Abseiten, und sagt, dass sie den Basiliken gleichen. Wie weit geht nun diese Aehnlichkeit? oder vielmehr, worin liegt der Unterschied? Dann, in welchem Verhältnisse stehen oder standen die römischen Privat-Basiliken zu den forensen? waren sie eine eigene Gattung für sich, oder mit ihnen gleich, und wie weit?

Die Beantwortung dieser Fragen enthält ein Aufsatz Dr. Reber's: Ueber die Urform der römischen Basilika, in den Mittheilungen der k. k. Central-Com-

mission (1869, 2), worin folgende Erklärungen gegeben werden:

1. die christliche, aus der Privat-Basilika der Römer erwachsene Basilika lehnt sich nicht an die forensen Basiliken der Kaiserzeit, sondern an jene der Republik an;
2. die Urform dieser Basiliken lässt sich in der Basilika Porcia nachweisen durch eine genaue Würdigung der einschlägigen Notizen des Alterthums, verbunden mit den Untersuchungen des Terrains, welches sie eingenommen haben kann;
3. die Basilika Porcia bildete ein Oblongum mit Säulenstellungen ringsum im Innern, doppelt geschossigen Abseiten, einer Apsis und einer Vorhalle, und
4. diese Form wurde später allerdings bei forensen Anlagen ausser Acht gelassen, aber in den Basilikal-Anlagen der Paläste beibehalten und so in die christliche Zeit verpflanzt.

Eine Ueberhöhung des Mittelschiffes der Basilika Porcia über das zweite Stockwerk der Abseiten nimmt der Autor nicht an, und zwar

1. weil für Lichtzuführung durch die hohen oberen Seitengalerieen ausreichend gesorgt war,
2. weil eine Münze mit der Abbildung des Innern der Basilika Aemilia davon abräth, und
3. weil structive Gründe dies unannehmbar erscheinen lassen. Man muss nämlich erwägen, ob eine auf doppelte Säulen über einander gesetzte Mauer ohne Stützpuncte, durch Streben und dergl., denn doch nicht ein auch dem römischen Architekten bedenkliches Wagniss gewesen wäre.

Von den anderen Basiliken der Republik, der sechs Jahre nach der Basilika Porcia (179) gegründeten Basilika Fulvia (Aemilia), der Basilika Sempronia (169) und der Basilika Opimia (150), lässt sich nur mehr das Einzige nachweisen, dass sie mit ihrer Schmalseite an das Forum gränzten, also auch der späteren christlichen Anlage entsprechend da den Eingang hatten.

Zwischen der Opimia und den bekannten nächstangelegten Basiliken, der Julia und den Vitruv'schen, liegt mehr als ein Jahrhundert, jene Periode der Bürgerkriege, welche weniger an Werke des Friedens und des Verkehrs denken liess. Wie es stets in Zeiten politischer Auflösung zu geschehen pflegt, das Interesse für das allgemeine Wohl trat zurück hinter Privatinteressen, und je weniger für öffentliche Bauten geschah, desto anspruchsvoller entstanden die Privatgebäude. Die Säulensäle am Forum boten die Vorbilder dar für grössere Säulensäle in Privathäusern, und schon in augustischer Zeit, wie wir aus Vitruv wissen, waren Basiliken in Privathäusern gar nichts Ungewöhnliches mehr. Die Parteihäupter des damaligen Rom brauchten grosse Versammlungen, um ihre Angelegenheiten schon geordnet zu haben, ehe sie dieselben vor das gesammte Volk brachten. Hervorragende Männer mit ausgedehnter Clientel bedurften grosser Audienzsäle, in denen sie die Schaaren von unfreiwilligen und freiwilligen Hörigen empfingen, theils um lediglich ihre Aufwartung entgegenzunehmen, theils um das ihnen zustehende Richter- oder wenigstens Schiedsrichter-Amt zu pflegen. Wir müssten uns, auch wenn wir über die Gestalt dieser Räume nichts weiter wüssten, solche grosse Säle in einer Zeit, in der das Wölben noch nicht in so grossen Dimensionen — und am allerwenigsten im Privatbau — in Anwendung gekommen war, ungefähr in der Art der Basilika Porcia und überhaupt der älteren Forum-Basilika denken; nun aber, da diese Säle ausdrücklich Basiliken genannt werden, kann gar kein Zweifel obwalten, dass diese Palastsäle ursprünglich jenen älteren forensischen Basiliken ganz ähnlich waren, denn ein ähnlicher Zweck konnte hier nur das geringste Motiv für den Namen sein, das nächstliegende war die ähnliche Form.

Zur vollgültigen Rechtfertigung dieser Argumentation wäre nur noch nothwendig, den Plan einer solchen Haus-Basilika vorzulegen, wie er sich vielleicht in irgend einem antiken Ruinen-Complexe erhalten hätte; allein dieser Beweis ist uns jetzt und vielleicht für immer unmöglich. Canina veröffentlicht zwar in seiner *Via Appia* t. XXXII. den Grundriss einer solchen Basilika in der Villa der Quinctilier; aber dieser Plan, so klar er unsere Frage auch illustrirte, müsste erst mit Beziehung auf unseren Gegenstand kritisch geprüft werden, bevor weitere Consequenzen davon gezogen werden könnten.

Wir müssen uns hier zur Reconstruction dieser Haus-Basilika bescheiden, mit den von Reber gegebenen Andeutungen die einiger Maassen gesicherte Gestalt der älteren christlichen Cult-Basiliken zusammenzustellen und dürften dadurch für den Grundriss die Gestalt gewinnen, welche Tfl. I. Nr. 1. gibt.

Der Aufbau zeigt über der unteren Säulenstellung des Mittelschiffes eine obere kleinere und doppelt geschossige Nebenschiffe, welche vorn an die Umfassungsmauer direct sich anlehnen. Zu dieser Abänderung des von Reber gegebenen Planes der Basilika Porcia für die Haus-Basilika halten wir uns durch die unten zu besprechenden altchristlichen Kirchen berechtigt; auch der Säulen-Porticus vor dem Eingange mag nach Umständen und Lage sich anders gestaltet haben. Ein gemeinsames Dach überdeckte die ganze Anlage.

Dass über den doppelten Säulenstellungen des Mittelschiffes nicht noch eine Mauer aufgesetzt war, wodurch eine Ueberhöhung desselben erfolgte, ergibt sich aus der Zwecklosigkeit einer solchen Anlage, so lange die Emporen für die Anbringung von Fenstern sich tauglich erwiesen, d. h. so lange nicht eben so hohe Nebengebände der Basilika die Lichtzufuhr abschnitten, ergibt sich aber auch aus den Gesetzen der antiken Architektur.

Hiefür kommt uns eine Bemerkung Kugler's (Kunstblatt 1842) zu Statten, der bei Besprechung der Basiliken sich dahin äussert, „dass die Erhöhung des Mittelschiffes, welche in den altchristlichen Basiliken durchgehends gefunden wird, und welche dadurch hervorgebracht ist, dass man über den Säulenstellungen des Innern besondere Wände aufsetzen liess, durchaus dem antiken Formengefühl, dem ganzen Princip des antiken Säulenbaues, das über dem Gebälk der Säulen alle weitere Last vermied, widersprechend sei". Die Ueberhöhung des Mittelschiffes der Haus-Basilika wird also, wenn sie je vorkam, jedenfalls in die spätere Kaiserzeit zu setzen sein und damit auch die davon abhängigen Veränderungen des ursprünglichen Planes.

Gehen wir von den Privat-Basiliken der Römer im Allgemeinen zu den später in christliche Kirchen verwandelten über, so sind auch da die erhaltenen Reste von sehr geringer Bedeutung.

Von der oben genannten Basilika des Lateran dürfen wir uns hier nichts erwarten; sie wurde unter Constantin umgebaut und ohne Rücksicht auf die frühere Anlage geplant; dasselbe gilt von der Haus-Basilika des Theophilus in Antiochien, von der wir früher sprachen. Auch die *Basilica Siciniana*, später *St. Andrea in Barbara* genannt, wurde im 18. Jahrhundert abgebrochen und für weitere Untersuchung unzugänglich gemacht; doch ist uns ihre Gestalt und Ausschmückung durch Ciampini erhalten, der sie noch sah und in seinen *Vet. mon. I.* beschreibt. Der Plan ist ein oblonges Viereck mit Vorhalle und breiter Apsis, aber ohne Säulenstellung im Innern und hat eine auffallende Aehnlichkeit mit der doppelt so grossen Basilika in Trier, wovon Schmidt (Die Baudenkmale in Trier) die genaueste Abbildung gibt.

Eine ursprüngliche Haus-Basilika war auch die Kirche S. Clemente in Rom, die mit ihren aus der Zeit Joh. VIII. (872—882) stammenden marmornen Schranken des Presbyteriums sammt Kanzeln, Hauptaltar und Sitzen zu den am besten erhaltenen alten Kirchen gehört. Nachgrabungen (*De Rossi, Bull. 1863, Aprile*) ergaben, dass die gegenwärtige Kirche die Verkleinerung einer grösseren sei, welche ihrerseits wieder auf antikem Mauerwerk stand, theils Tuffquaderwerk, vielleicht aus der Königszeit, theils Ziegelgemäuer, welches dem Wohnhaus des Clemens angehört haben dürfte. Die Beweise hiefür und für die ganze Abstammung der Kirche sind besonders eine Stelle des Hieronymus, der *de viris illustribus* von Clemens sagt, sein Andenken bewahre noch heute die Kirche in Rom. Da nun dem Clemens kein Cult geweiht war, schliesst de Rossi, diese Kirche habe den Namen des Clemens, weil eine locale Veranlassung sein Andenken seit unvordenklicher Zeit erhalten hat: „und diese Veranlassung müssen wir in einer Privatwohnung suchen, die der Basilika voranging und wovon wir noch zwei Zimmer haben".

Hieher gehörig ist auch die Basilika Sessoriana oder *s. croce in Gerusaleme* in Rom. Nach den historischen Daten, welche wir über sie besitzen, war sie 330 in einem Palaste Constantin's auf Anliegen seiner Mutter Helena errichtet und für die Aufbewahrung eines Stückes des Kreuzes Christi bestimmt. Nach den Untersuchungen Hübsch's bildeten die Umfassungsmauern ursprünglich ein säulenloses Vestibul, das nur zu ebener Erde mit anderen Gemächern sich verband und in den Lang- und Frontseiten noch erkennbare grosse Fenster hatte. Von diesem Baue stammen nunmehr die Längsmauern des Schiffes; die Apsis wurde bei der Umwandlung dieses Saales in eine Kirche angebaut und aus eben dieser Zeit scheint auch die innere Säulenstellung zu stammen, welche die an sich unbedeutende Kirche ohne constructive Gründe in drei Schiffe theilen und vorn ein Querschiff bilden. Ueber den Seitenschiffen befanden sich Emporen, die, wie Hübsch wohl ohne Gründe annimmt, für die kaiserliche Familie sollen reservirt gewesen sein. Die Decke war über Mittel- und Seitenschiffen in gleicher Höhe angelegt. Denkt man sich zu dieser Anlage noch die in der letzten Restauration zerstörte Vorhalle nach den Plänen Hübsch's mit sechs Säulen, so kann es uns nicht entgehen, wie sehr diese so wiederhergestellte Palast-Basilika der Urform der römischen Basilika entspricht. Tfl. I. Nr. 3 und 4.

Auch Kugler fand dies und sagt von ihr (Kunstblatt 1842), „sie zeigt in ihrer ursprünglichen Einrichtung eine Anlage, welche ohne Zweifel der antiken Basilika näher entsprechend ist". Dass hier die Säulenstellung im Innern mehr zu decorativem als zu rein constructivem Zwecke beigezogen werde — die Decke ist nämlich, wie gesagt, wegen ihrer kleinen Ausdehnung, nicht direct an die Säulenstützung angewiesen —, darf uns wenig wundern und entspricht ja der römischen Architektur-Behandlung, welche fast ausnahmslos die Säulen nur decorativ verwerthete, und dürfte dies mit die

Meinung wahrscheinlich machen, dass eine ursprüngliche Erhöhung des Mittelschiffes der Basiliken über die Emporen hinaus, wodurch den Säulen eine specifisch structive Function zugewiesen war, nicht angenommen werden darf, sondern erst später durch das Aufgeben der Seiten-Emporen sich bildete.

Für die erst in späterer Zeit gewagte, ursprünglich aber nicht vorhandene Ueberhöhung des Mittelschiffes scheinen auch die ältesten uns erhaltenen Basiliken im Orient zu sprechen, die neben höchst alterthümlichem Grundplan auch gleiche Höhe der Schiffe im Aufbau zeigen, jedoch schon mit deutlichen Fingerzeigen auf die vermuthlich durch occidentale Einflüsse herbeigeführte allmähliche Gestaltung der Ueberhöhung des Mittelschiffes. Die eine ist die 440 erbaute Kirche des Johannes Studios zu Konstantinopel. Mittel- und Seitenschiffe sind nach den Aufnahmen Salzenberg's mit gemeinsamem Dache gedeckt, im Aeusseren also eine Ueberhöhung des ersteren nicht sichtbar; im Inneren dagegen ist dieselbe nur so weit durchgeführt, als es die gemeinsame Dachanlage gestattete.

In der von Ch. Texier und Popplewell Pullan (*L'architecture byzantine*, p. 158) beschriebenen und dem Anfange des 5. Jahrhunderts zugetheilten Kirche zu Thessalonich, welche heutzutage als Moschee *Eski-Djouma* heisst, ist diese Ueberhöhung des Mittelschiffes auch äusserlich angedeutet, aber noch entbehrt dasselbe der Fenster. Die Anlage dieser Kirche verräth einen so primitiven Charakter, der Aufbau eine so ursprüngliche Form, dass wir unbedenklich diesen Bau mit den ältesten Denkmälern des christlichen Cultus zusammenstellen und hierin eine neue Bestätigung sehen, dass der Orient die ursprünglichen Kunstformen getreuer als das Abendland bewahrte.

Die von den nämlichen Gelehrten (S. 134) beschriebene, aus dem Anfang des 5. Jahrhunderts stammende Kirche des h. Demetrius zu Thessalonich, als Moschee seit 1495 *Kassoumihié-Djami-Si* genannt (Tfl. I. Nr. 2), geht wieder um einen Schritt weiter. Das erhöhte Mittelschiff ist nun durch eigene Fenster erleuchtet, die sich aber im Inneren als durchsichtige Säulenstellung erweisen, mit der Eigenheit, dass Pfeiler und Säulen abwechseln, aussen aber nur in geringer Höhe erscheinen. Soll diess zusammen wohl nicht ein Beweis sein, wie sehr man bei zweistöckigen Nebenschiffen die Ueberhöhung des Mittelschiffes mit Scheu wagte, eben weil es etwas Neues und in der Antike Ungewöhnliches war?

Im Abendlande freilich war es anders. Durch das freiwillige Aufgeben der Seitenemporen ergab sich das überhöhte Mittelschiff von selbst, und da damals die alte Gesetzmässigkeit der Architektur verfallen war, nahm man um so weniger Anstoss, die Säulen zu dem sonst nur dem Pfeiler, als einem Theile der Mauer, zugemutheten Dienst, eine grössere Mauermasse über sich zu tragen, heranzuziehen, jedoch mit dem den alten Traditionen gemachten Zugeständnisse, dass in Erinnerung an die obere Säulenstellung des Mittelschiffes grosse und breite Fenster, mit den Intercolumnien der unteren Säulenstellung im Einklang, in die oberen Mauern eingesetzt wurden. Ein Beispiel davon haben wir in der uralten Kirche der Pudentiana in Rom.

Hübsch nennt sie eine der ältesten und merkwürdigsten Kirchen der Christenheit, deren Traditionen in die apostolische Zeit hinabgreifen. An dem Platze, wo die jetzige Kirche steht, soll nämlich der Senator Pudens den Apostel Petrus in seinem Palaste beherbergt haben; die Söhne legten darin Thermen an und diese soll Pius I. um das Jahr 145 auf die Bitten der h. Praxedis in eine Kirche zu Ehren der h. Pudentiana und unter dem Titel *Pastor et Pudens* umgewandelt haben. Ohne uns auf die Kritik dieser Angaben einzulassen, dürften wir uns doch kaum in der Annahme irren, dass die ursprüngliche Umwandlung eines profanen Saalbaues in einen christlichen Cultbau ihnen zur Grundlage dient. Hübsch meint nun zwar, dass diese Angaben sich zunächst auf eine kleine Capelle der Kirche beziehen, in der gegenwärtig noch der Altar des h. Petrus gezeigt wird; doch gibt auch er das Alter der Umfassungsmauern aus dem Anfang des 4. Jahrhunderts stammend an. Die Umgestaltungen, welche die Kirche zu verschiedenen Zeiten, namentlich im 16. Jahrhundert, erfuhr, zwingen uns, zur Herstellung ihrer ursprünglichen Anlage uns zumeist an die Pläne von Hübsch zu halten. Der Grundriss zeigt ein oblonges Viereck von der Grösse der Basilika Siciniana, mit einer durch die neuen Restaurationen verunstalteten Apsis; zwei Säulenstellungen bilden auch hier eine Dreitheilung des Inneren, und der Apsis gegenüber befand sich einst eine Vorhalle. Nach Platner's Vorgange und dem Vorbild der vorhin besprochenen Basiliken glauben wir uns die Apsis im Halbkreis und sehr gross gezogen denken zu müssen, wodurch für die Säulenstellung im Inneren die vorhin besprochenen Gründe in Berücksichtigung kommen. Die gewölbten Räume hinter der Apsis sind sehr alt, eben so die vorhin genannte Capelle, deren kleine Apsis in die Mauer eines antiken Gebäuderestes eingreift, der aus der besten Zeit der römischen Architektur stammt und unbedenklich als ein Theil des alten Senatoren-Palastes gelten darf. Unter der Kirche wurden gewölbte Substructionen entdeckt, welche leider nicht näher erforscht sind. Die Längs-

mauer hatte Arcadenöffnungen, welche aber schon in frühester Zeit vermauert wurden. Die Seitenschiffe sind einstöckig, was aus den bis zum Hauptgesims noch erhaltenen Mauern des Mittelschiffes kann geschlossen werden; dieselben zeigen auch die noch ursprüngliche Fensteranlage. Dagegen war über dem Eingange eine doppeltgeschossige Quer-Empore und ward nach Hübsch in alter Zeit schon auch das Pultdach der Seitenschiffe durch Aufhöhung der Umfassungsmauern dem Dache des Mittelschiffes nahe gerückt, so zwar, dass dessen Fenster verdeckt wurden, offenbar mit Rücksicht auf die grosse Apsis, deren Bogen sonst die Dächer der Nebenschiffe überragt hätte.

Vor dem gegenwärtigen Eingang befindet sich ein antikes Portal, wohl nicht ursprünglicher Anlage, mit gewundenen Säulen, wie sie Ciampini *(Mon. I. tb. 15)* zeigt. Die Säulenschäfte des Mittelschiffes aus dunkelgrauem Marmor stammen von einem antiken Monumente, die Capitäler und Basen jedoch wurden eigens hiefür gearbeitet.

Vergleichen wir diesen Bau mit den antiken Monumenten, so treten zwei besondere Eigenthümlichkeiten uns entgegen. Die eine ist die Ueberspannung der Säulen des Mittelschiffes mit Archivolten. Derartige Anlagen kommen nun allerdings schon in der Antike, z. B. dem Palaste des Diocletian in Spalatro, vor und mussten sich in den christlichen Gebäuden aus mehreren Gründen empfehlen. Man nahm regelmässig die Säulen aus antiken Monumenten, war aber eben desshalb angewiesen, etwas haushälterisch damit zu verfahren und die Intercolumnien bedeutend zu erweitern; für solche Säulenweiten passten nun die antiken Architrave nicht mehr: man musste entweder neue anfertigen und selbe gegen den darüber lastenden Druck, wie in *Maria maggiore*, durch Entlastungsbogen sichern, oder überhaupt, wie hier, auf die Architrav-Ueberdeckung der Säulen verzichten. Im Gegensatze zu den antiken heidnischen Monumenten war aber zweitens auf diese Archivolt-Ueberspannungen eine unverhältnissmässig schwere Mauer aufgelegt, die mit derselben über den Säulen im Palaste des Diocletian ganz contrastirt. Sie ergab sich aus der Weglassung der Emporen und dem dadurch entstandenen überhöhten Mittelschiffe allerdings von selbst; denn nachdem man auf die Emporen der Seitenschiffe verzichtete, musste man nothwendig die oberen Säulenstellungen raumabschliessend gestalten und dies konnte entweder dadurch geschehen, dass man wie im ägyptischem Saale des Vitruv *(lib. VI. 3. 9.)* verfuhr und nach Analogie der erhaltenen Denkmale der spät-ägyptischen Architektur die oberen Säulen bis zu ihrer halben Höhe vermauerte und den freien Raum darüber als Fenster benutzte, oder dadurch, dass man, diese complicirte Form vereinfachend, auch die Säulen mit Mauerwerk ersetzte und in dasselbe die Fenster einliess. Diese letztere, einfachere Anlage zog man vor, kam aber dadurch in eine ähnliche Lage, wie unsere Architekten, wenn sie die Stein-Construction eines Saales durch gusseiserne Stützen alteriren und dadurch Säule und Decke, Stütze und Gestütztes in einen bis jetzt noch ungelösten Widerspruch zu einander setzen. Derselbe Widerspruch macht sich nun auch in der Basilika zwischen der aus der obern Säulenstellung entstandenen Obermauer des Mittelschiffes und der unteren Säulenstellung geltend, und es ist für die Weiterbildung der altchristlichen Architektur bedeutsam, dass man, wenigstens in Italien, diesen Widerspruch zu lösen nicht ein Mal ernstlich versuchte.

(Fortsetzung folgt.)

Ueber das Verhältniss der Kunst zum Handwerk und zur Industrie.

Von Michael Stolz in Innsbruck.

(Fortsetzung.)

Nachdem die Aufgabe dieselbe geblieben, tritt auch in der Beschaffenheit der künstlerischen Fachbildung des Handwerkers und des Industriellen keine wesentliche Veränderung ein; nur ist in Folge des Grundsatzes der Theilung der Arbeit und der Detail-Centralisation der Unterschied der allgemeinen und der detaillirten Fachbildung schärfer ausgeprägt. Es ist daher wohl zu unterscheiden zwischen der Fachbildung, welche zu einer selbständigen Stellung berechtigt und jener des Arbeiters; die eine muss umfassender und die andere specieller Natur sein. Erstere muss das Fach, dem sich einer widmet, und das Verhältniss zu den übrigen Fächern, letztere den Zweig eines Faches und sein Verhältniss zu den übrigen Zweigen desselben Faches ins Auge fassen. Ob einer in einem oder in mehreren verwandten Fächern oder Zweigen sich ausbilden will, hängt von der Fähigkeit und dem Eifer des Einzelnen ab. Dass die Ausbildung selbständiger Leute zu den nothwendigen Bedingungen für das solide Gedeihen des Handwerkes und der Industrie zählt, ist in der Natur der Sache begründet.[1] Aber auch die Heranbildung eines tüchtigen Arbeiterstandes ist von grösster Bedeutung, indem es heutzutage in Ermangelung des nöthigen Capitals nur den wenigsten möglich wird, eine solide selbständige Stellung zu erringen. Es ist dies auch ein

wirksames Mittel, die Leute vor diesfälligen leichtsinnigen Schritten zu bewahren, zu denen die gegenwärtigen socialen Verhältnisse viele Veranlassung bieten. Obwohl das Handwerk nach industriellen Grundsätzen betrieben werden muss, geht es dennoch, insbesondere das Kunsthandwerk, nicht in der Industrie auf, weil besonders letzteres weit mehr eine freie als eine mechanische Thätigkeit bedingt und die Maschine dabei nur zu den untergeordnetsten Verrichtungen verwendbar ist, in Folge dessen das Handwerk in diesem Zweige fachlicher Bildung maassgebend ist. Diese theilt sich in drei Hauptgruppen: in eine allgemeine, welche die künstlerischen Grundsätze und Elemente in formeller und geschichtlicher Uebersicht, in eine zweite specielle, welche die einzelnen nach den verschiedenen Materialien gruppirten Fächer und deren technische und geschichtliche Entwicklung, und in eine dritte formelle, welche die Ausbildung der künstlerischen Fertigkeiten umfasst.

Vor Allem müssen jene Puncte aufgesucht und festgestellt werden, in denen das Handwerk und die bildende Kunst sich innigst berühren und vereinigen. Die Kunst, welche dem Handwerk die Mittel des Ausdruckes leiht, drückt ihre Ideen durch Handlungen und Symbole aus. Die diesfällige Aufgabe des Handwerkes ist: den Gebrauchsgegenständen eine Form anzubilden, welche technisch gerechtfertigt ist, dem praktischen Bedarf entspricht und zugleich den Dienst, zu welchem die Gegenstände bestimmt sind, in einer dem Auge gefälligen, sinnigen und schönen Weise symbolisirt. Diese Form, das Product des Denkens und der Empfindung, muss eine stilistische, mit der Idee übereinstimmende sein, wofür die realistische Gestalt der Dinge in der Natur nicht ausreicht; denn es handelt sich eben nicht um Natur-, sondern um Kunst-Producte. Diese Form beruht auf positiven, theils in der Natur und theils im menschlichen Geiste liegenden Gesetzen, welche in der symbolisirenden Kunstform, in der Architektur in rhythmisch symbolischer Weise verkörpert sind, deren constructive und freie ornamentale Formen dem Bedürfnisse des Handwerkes entsprechen. Die menschliche Gestalt kommt nur bei reicher Ausbildung in Anwendung. Das Motiv für die Form eines Gegenstandes kann ein natürlich oder künstlich realistisches sein; in jedem Falle aber muss die Form symbolisirt werden, zum realistischen noch ein ideales Motiv dazu kommen. Man denke sich als Motiv eines Leuchters eine Blume, aus deren Kelch das Licht ausströmt, deren Stengel mit dem Blattwerk den Schaft und deren Wurzel den Fuss bildet; oder einen eigentlichen Lichterstock: ein Langholz als Schaft, darauf ein rundes ebenes Blech mit einem eisernen Dorn und unten ein rundes Brett oder drei schiefe Hölzer als Standfuss. Zwei kerngesunde Motive, müssen aber beide erst durch Veredelung, durch eine den realistischen Motiven angemessene symbolisirende, d. h. stilistische Form zu einem Werk freier künstlerischer Thätigkeit erhoben werden. Bei einer correcten künstlerischen Behandlung wird das erste Motiv mehr ornamental und letzteres mehr constructiv ausfallen, und beide vereinigt, werden die reichste Form geben. Worin das symbolisirende Element der Architektur zunächst liegt, kann an jedem beliebigen architektonischen Object, z. B. an der Säule und dem Gebälke, gezeigt werden. Der natürliche Dienst der Säule ist die Stütze, das Gebälke ist die Belastung und der Schutz. Ein roher Baumstamm leistet den Dienst vollständig, ein roher Querbalken und ein Brett darüber kann die Bedachung bilden. Derselbe Fall kann auch in Stein gedacht werden. Dies ist aber noch keine Säule und kein Gesimse; ein solcher Bau würde ganz roh aussehen, ohne höheren Sinn und Ausdruck sein. Um Leben hinein zu bringen, müssen die grossen und kleinen Massen in schönen Verhältnissen abgemessen, begränzt, verbunden und durch den Wechsel sinniger Glieder und Ornamente belebt sein und das Bedeutsame, der Widerstand, die Last u. s. f., zum bestimmten klaren Ausdruck kommen. Die schwellende Form der scharf gezeichneten, runden und ausgehöhlten Glieder der Säulenbasis symbolisiren die drückende Last, unter welcher der Boden ächzt. Der glatte canellirte oder ornamentirte Schaft steigt in weichen Linien, sich mässig verjüngend als unbeugsame Stütze stolz in die Höhe, ist oben mit einem Reif gebunden und trägt die Blätterkrone des Capitäls, aus der sich die Voluten entwickeln, vom Echinus und dem Abakus bedeckt, welche den Widerstand ausdrücken und die Last mit der Stütze verbinden. Im belastenden, reich ornamentirten Gebälke drücken sich im Architrav die Quer-, in den Triglyphen die Längenbalken und in den Zahnschnitten die kleinen Latten aus. Die vielfach von zierlichen Tragsteinen unterstützte, weit ausladende Hängeplatte gewährt den nöthigen Schutz, und der leicht geschwungene, mit Löwenköpfen gezierte Karnies bildet die Dachrinne zur Ableitung des Regenwassers, welches die Löwenköpfe ausspeien. Die edlen harmonischen Verhältnisse, der Wechsel der Gliederungen und die sinnige Symbolisirung aller Theile machen die griechische und römische Säule so schön und ausdrucksvoll. Dies nennt man Stil, und eine so ausgedachte und empfundene Form, eine stilistische, gleichviel ob selbe eine historische oder noch nie dagewesene, eine neu erdachte ist. Der Kunsthandwerker muss vor Allem seinen Erzeugnissen eine stilistische Form

geben, die Massen zu gliedern und zu beleben verstehen und von der Detailgliederung und deren Wechsel einen klaren Begriff sich aneignen, damit er wisse, was ein tragendes, vermittelndes, belastendes oder deckendes Glied sei, sonst ist er nicht einmal im Stande, ein Verhältniss zu beurtheilen oder ein Gesimsglied mit Verständniss und Empfindung auszuführen. Er muss wenigstens eine übersichtliche Kenntniss haben von den verschiedenen geschichtlichen, von den ägyptischen, griechischen, etruskischen, römischen, byzantinischen, maurischen, romanischen und gothischen Stilformen und von denen der Renaissance bis auf unsere Tage, und insbesondere an den unübertrefflichen classischen und mittelalterlichen Formen mit Eifer und Aufmerksamkeit seinen Geschmack auszubilden trachten. Daran fügt sich als weitere nothwendige Bedingung eine gute Kenntniss der Ornamentik, der Elemente und Grundformen derselben und ihrer verschiedenartigen Entwicklung. Sie bildet den wesentlichsten Theil der Belebung, und ist darum für den Kunsthandwerker von grosser Bedeutung. Ihre Motive liegen in der geometrischen Construction, in der Pflanzen- und Thierwelt, die, in einander verwoben, den rhythmischen Gegensatz zu den glatten, ruhigen Massen der Grundformen bilden. Die geometrischen Motive sind: das geradlinige Bogen- und Zickzack-Ornament. Mit der Pflanze als Motiv in der Ornamentik verhält es sich wie mit den realistischen Motiven der Architektur; sie ist als „Naturproduct" in der Kunst nicht anwendbar; es muss zum realistischen ein ideales Motiv dazu kommen, sie muss symbolisch behandelt, stilisirt werden. Eine getreue realistische Nachbildung eines Blumentopfes mit einer schönen Pflanze, als Ornament einer Füllung benutzt, würde geradezu lächerlich aussehen; erst wenn das realistische Motiv veredelt, in den Linien und Massen rhythmisch geordnet und ausgebildet wird, macht es seine richtige, schöne Wirkung. Die Lotosblume des ägyptischen, das Akanthusblatt des griechischen und römischen, das Wein- und Eichenlaub des gothischen Capitäls, die Palmette des griechischen und römischen Stirnziegels und der Frauenschuh der gothischen Kreuzblume und Krabbe wirken so schön und ausdrucksvoll, weil sie durch ihre sinnige Anordnung und Ausbildung die Gegensätze der strammen geometrischen und der frei bewegten Linie rhythmisch verbinden. Das Thierornament nimmt in der bildenden Kunst ungefähr dieselbe Stelle ein, wie die Thierfabel in der schönen Literatur, verleiht dem ornamentalen Schmuck einen erhöhten poetischen Werth und unterliegt schon vermöge seiner Anwendung selbstverständlich einer stilistischen Behandlung. Die menschliche Gestalt in ihrer verschiedenartigen ornamentalen Anwendung bildet die höchste Potenz belebenden Schmuckes und erheischt in den meisten Fällen künstlerische Beihülfe. Als weiteres belebendes Element kommt noch die Farbe dazu. Diese Belebung kann auf zweifache Weise erzielt werden: durch den Wechsel der Materiale, von Stein und Metall, Gold und Elfenbein, Silber und Gold, verschiedenfarbige Steine, Gläser und Hölzer u. s. f., oder durch eigentliche Bemalung ganzer Körper und einzelner Theile und Gliederungen. Beim Wechsel der Materiale ist darauf zu achten, dass das Geeignete und Verwandte zusammen combinirt wird. Die Anwendung der Farbe tritt dann ein, wenn in Ermangelung kostbarer Materiale deren prachtvolle Wirkung durch dieselbe auf künstlerische Weise ersetzt werden muss. Dies kann aber wieder nicht in realistischer Weise durch Imitation geschehen, indem durch derlei technische Lügen nur der Eindruck der Erbärmlichkeit erzielt wird. Die Farbentöne müssen als solche, als künstlerisches Belebungsmittel in Anwendung kommen; daher ist dem Kunsthandwerker auch die Kenntniss der Hauptgrundsätze der Farbenharmonie, die Kenntniss über das Verhältniss, in welchem die drei Grundfarben: Gelb, Roth und Blau, zu einander und zu deren farblosen Gegensätzen: Weiss, Schwarz und Grau, stehen und wie sich diese wieder zu den Misch- und complementären Farben verhalten, unerlässlich nothwendig.

An den allgemeinen reiht sich der zweite Theil der in Rede stehenden Fachbildung, welcher die einzelnen Fächer, das Individuelle, umfasst. Dieses liegt in den verschiedenartigen Anlagen und Eigenschaften der Völker, in der mannigfachen Bestimmung der Gebrauchsgegenstände und in der verschiedenartigen Beschaffenheit und Anwendung der Materiale, wovon jedes seine eigene technische Behandlung verlangt. Der Dienst der Gebrauchsgegenstände ist maassgebend für Conception, bedingt das demselben entsprechende Material und dieses, eine seiner Beschaffenheit angemessene Formgebung, welche den symbolischen Gedanken in der individuellen Sprache des betreffenden Materiales ausdrückt. Die Conception muss alle Momente in sich fassen, das Ideale und Reale, das Allgemeine und Individuelle, und die zweckdienliche Wahl der Mittel, mit einem Wort: sie muss Geschmack haben. Da alles künstlerische Schaffen nicht wissenschaftlicher, sondern technischer Natur ist, reicht es auch nicht hin, nur zu wissen, was Geschmack ist; derselbe muss zunächst auf praktischem, erfahrungsmässigem Wege der Geschichte, an den herrlichen alten Mustern gebildet werden. Die Ausbildung des Geschmackes zählt zu den Grundbedingungen dieser Fachbildung und bildet ein Studium, das an sich schon mit

Umsicht und Wahl, d. h. mit Geschmack betrieben werden muss. Es müssen hierbei alle individuellen Momente ins Auge gefasst, alle Umstände erwogen und die Dinge ins Feine geschaut werden, um beurtheilen zu können, wie die Alten die Gegenstände aufgefasst, die Materiale verwendet und behandelt haben, um sich dadurch zum freien, selbständigen Schaffen zu qualificiren. Jedes Volk hat seine individuelle Ausdrucksweise und jedes Jahrhundert seine eigenen Bedürfnisse. Die ruhige Vergangenheit steht uns objectiv gegenüber; wir fassen und beurtheilen ihre allgemeinen und individuellen Verhältnisse leichter, als die der bewegten Gegenwart, daher auch in diesem Falle das geschichtliche Studium am meisten das Urtheil schärft und zur einlässlichen Beurtheilung der Verhältnisse der Gegenwart befähigt, welche eine unerlässliche Bedingung jeder Thätigkeit ist, die von eben denselben Verhältnissen hervorgerufen und berufen ist, wieder auf sie einzuwirken. Die todte Reproduction alter, wenn auch noch so gediegener Formen wäre, wenn selbe mit der Gegenwart in keinem Zusammenhang stände, eine geistlose Thätigkeit. Maassgebend sind die Bedürfnisse und Verhältnisse der Gegenwart, lehrreich die Werke der Vergangenheit; und sind die individuellen Berührungspuncte, mit denen die Vergangenheit mit der Gegenwart zusammenhängt, erkannt, ist der Geschmack gebildet, so ist auch die Möglichkeit gegeben, auf dem Gebiete des Kunsthandwerkes und der Industrie in einer der Mitwelt verständlichen Sprache sich in classisch-individueller Weise auszudrücken; kurz gesagt: der Producent wird durch eine gute Geschmacksbildung befähigt, ohne die Vermittlung der geistlosen Mode mit den Consumenten in geistigen Rapport zu treten.

Einen höchst wichtigen Theil der speciellen Fachbildung bilden die verschiedenen Materiale, ihre Anwendung und technische Behandlung. Es ist ein grosser Unterschied zwischen Stein, Holz, Metall, Glas, Thon, Seide u. s. f. Jedes hat seine Eigenheiten, die bei der Conception vollkommen berücksichtigt werden müssen. Die dem Stein angemessenen Formen können nicht in Metall ausgeführt, und was in Holz ausgeführt wird, kann nicht in Stein nachgebildet werden. Jedes hat seine eigene, natürliche Beschaffenheit und Schönheit, die durch geschmackvolle Anwendung und entsprechende technische Behandlung zur Geltung, mit der Conception in Uebereinstimmung gebracht werden müssen, soll der Werth derselben nicht verloren gehen. Die Materiale haben nicht nur die Bedeutung wie die Noten in der Musik, es sind nicht nur Tonzeichen, es sind Töne, die zur harmonischen Wirkung des Ganzen unbedingt nothwendig sind. Ihre grosse Verschiedenheit bringt eine entsprechende Verzweigung der Fächer mit sich, weil jedes seine eigene individuelle Formgebung und seine eigene Technik bedingt, folglich auch jedes für sich durchstudirt und jede eigenartige Technik durch specielle Uebung erlernt und ausgebildet werden muss. Die Materiale haben eine so grosse Bedeutung, dass sich die einzelnen Fächer fast ausschliesslich nach der Verschiedenheit derselben gruppiren. Ein näheres Eingehen auf alle einzelnen Zweige des Kunsthandwerkes und der Industrie und deren specielle Principien würde den Raum dieser gedrängten Abhandlung nicht nur weit überschreiten, sondern jeder Zweig für sich allein eine umfassende Abhandlung erfordern. Für den vorliegenden Fall genügt es, die bedeutendsten nur zu berühren, einiges der speciellen Fachbildung dienliche Material und manche Gebrechen zu bezeichnen. Vorausgesetzt muss noch werden, dass die Gränze, wo die eigentlich künstlerische Thätigkeit aufhört und die handwerkliche beginnt, und wo die handwerkliche in eine industrielle übergeht, unmöglich genau bestimmt werden kann, weil diesfalls zu viel von der Fähigkeit und der Bestrebung des Einzelnen abhängt, der Handwerker sich durch eifriges Streben zum Künstler emporringen und der Künstler zum Handwerker oder gar zu einem ordinären industriellen Glücksritter herabsinken kann. Daher ist es sehr nothwendig, dass der Handwerker nebst den angedeuteten künstlerischen Kenntnissen auch eine vollkommene Kenntniss seines Materiales und eine gediegene technische Behandlung desselben sich aneigne, sonst bleibt er ein Stümper sein Leben lang.

(Schluss folgt.)

Die hervorragendsten Kunstwerke der Schatzkammer des österreichischen Kaiserhauses.

Wir haben das Erscheinen des 4. und 5. Heftes dieses Prachtwerkes zu registriren, dessen einzelne Blätter ihren Vorgängern an Vorzüglichkeit nicht nachstehen. Die mit diesen Heften ausgegebenen Abbildungen veranschaulichen eine Fruchtschale von Krystall in Fassung von Gold, Schalen aus demselben Materiale, gefasst und mit Deckeln aus Edelmetall, eine sehr schön gearbeitete Krystallkanne und andere derartige Gefässe, ferner eine Schale aus Jade in zierlichster, weiss emaillirter Goldfassung mit Rubinbesatz und ein Standührchen mit capellenförmigem, in eine Kuppel auslaufenden Gehäuse

aus reinstem Bergkrystall mit zierlicher Metallfassung von Jobst Burgi.

Ganz vorzüglich ist, nicht minder die Wiedergabe wie der Gegenstand selbst, nämlich ein in trefflichster Arbeit ausgeführter Präsentirteller von Stahl mit erhabener Silbertauschirung und theilweise vergoldet auf niedrigem Fusse, in der Mitte *en relief* Diana mit zwei Hunden, rings herum Arabesken der zierlichsten Art, am Rande Jagdscenen.

Bemerkenswerth ist ein Pocal aus dem XVI. Jahrhundert in Form eines Stengelglases mit Perlmutterplatten belegt; an der Aussenseite befinden sich Arabesken und anderes Ornamentwerk, darunter Faunen- und Amorettenköpfe; auf dem Deckel ein geflügelter Amor, in der Rechten einen Schild, in der Linken einen Vogel haltend. Ferner eine Kanne von Jaspachat in reicher goldener Fassung.

Auch finden wir eine Abbildung des Griffes und oberen Theiles jenes Säbels, den Kaiser Karl VI. zur Krönung als König von Ungarn (22. Mai 1712) anfertigen liess; denselben Säbel trug auch die Kaiserin Maria Theresia bei ihrer Krönung zu Pressburg am 25. Juni 1741 und später am Landtage. Die Klinge ist am Gefäss 1 Zoll 3 Linien breit, schön damascirt, mit der Inschrift im Medaillon: „Im Namen Gottes, des Allerbarmenden, des Allerbarmers", längs der Klinge: „Sieg von Gott und nahe Eroberung und frohe Botschaft für die Gläubigen", versehen. Das Beschläge der Scheide wie der Griff sind reich mit Diamanten, Rauten und Tafelsteinen besetzt.

Endlich ist auch jene Krone abgebildet, die den Namen „türkische Vasallen-Krone des Stephan Botskay" führt. Sie ist von runder Form, oben breiter, dabei niedrig, spitzförmig ansteigend, ganz geschlossen, aus vergoldetem Silber angefertigt und mit schwarz ausgelegten Gravirungen verziert (wahrscheinlich byzantinische Arbeit), mit Türkisen, Granaten und Smaragden reich besetzt, trägt auf der Spitze einen dattelförmigen, etwas grösseren Smaragd. Slawische Geschichtsforscher halten sie für jene Krone, die von den Serbenfürsten getragen wurde und im Jahre 1389 in die Hände der Türken gerieth. Sultan Achmet I. übersandte sie dem Stephan Botskay, Fürsten von Siebenbürgen (1600 bis 1606), um sich mit derselben zum Vasallen-König von Ungarn krönen zu lassen, dieser jedoch trat sie im Wiener Frieden (9. Februar 1606) dem Könige Mathias II. ab.

Aus dem Berichte des k. k. Conservators Benesch über die archäologische Thätigkeit im čáslauer Kreise für das Jahr 1871.

Die merkwürdige St. Barbarakirche in Kuttenberg hat durch das Abtragen zweier Umfriedungsmauern des ehemaligen Friedhofes sehr gewonnen. Das alte Baudenkmal ist nun in seinem grossartigen Umfange Jedermann zugänglich.

Der durch den am 26. September 1870 erfolgten Einsturz des Thurmes der berühmten Stiftskirche zu Sedlec bei Kuttenberg zugefügte Schaden im Mittelschiffgewölbe blieb bisher unreparirt.

Was die Wiederbedachung der beiden Thürme an der Koliner Kirche betrifft, deren Helme durch den vor zwei Jahren erfolgten Brand vernichtet wurden, so gab schon der Dombauleiter Kranner Sohn sein Gutachten dahin ab, dass der unverwüstliche Mauerkörper im Stande sei, den neuen Dachstuhl zu tragen. Die Thürme hatten schon manch hartes Schicksal erlitten. Bald nach ihrer Vollendung (1504) wurde unschön genug gleich neben den zwei Schwesterthürmen ein dritter Thurm aufgeführt, um dort Glocken und Thürmer zu beherbergen. 1533 brannte das Dach des südlichen Thurmes durch die Unvorsichtigkeit des Thürmers und Stundenbläsers ab. Dies war das erste Unglück, welches diesen schönen Bau ereilte. 1796 vernichtete eine furchtbare Feuersbrunst fast die halbe Stadt und auch die Kirche mit allen drei Thürmen. Das Jahr darauf wurden aus der geschmolzenen Glockenspeise fünf neue Glocken gegossen und am 23. September 1797 in den isolirten Wächterthurm eingehängt. Die öden, ausgebrannten Kirchenthürme deckten Nothdächer, während der Wächterthurm einen unschönen glockenförmigen Helm erhielt. So blieb diese Nothbedachung bis zum Jahre 1845 stehen, wo durch die energische Sorgfalt des jetzigen kunstsinnigen Stadt-Dechants Herrn P. Johann Lindner und Caplans Herrn P. J. Svoboda, dann des verstorbenen Domainen-Besitzers von Kolin, Herrn Wenzel Veit, die in das Achteck gebauten Thürme die in dasselbe Polygon construirten hohen, spitzen, mit Schiefer gedeckten Helme erhielten. Wohl fehlten die gewesenen vier Eckthürmchen (so wie bei der Teinkirche in Prag), doch verdarb man durch diese Auslassungen den Charakter des Baudenkmales nicht. Den 18. Mai 1857 wurde das zweite Kreuz auf dem Südthurme aufgesetzt. Von dieser Zeit an zierten diese 126 Fuss bis zum Rande und 190 Fuss bis zu den Kreuzen hohen Thürme die Umgebung Kolin's. Leider vernichtete den 23. September 1869 ein angelegter

Scheuerbrand den einen Kirchen-, dann den unfern davon stehenden isolirten Glockenthurm. Ein brennender Strohklumpen, vom Winde empor gehoben, gerieth in eine Dachklumse, worin Sperlingsnester eingepfercht. In wenigen Minuten brannte der nördliche Thurm, wie eine Riesenfackel. Nun war das Dach des nahen, jedoch niedrigeren Glockenthurmes unrettbar verloren. Nur mit Mühe entfloh der Thürmer aus dem brennenden Thurme, all seine Habe den Flammen überlassend. Den Glockenstuhl und die Glocken rettete das feuerfeste Pflaster der Thürmerwohnung. Oede und verlassen stehen nun die geschwärzten Thurmmauern ob der malerisch gruppirten Kirchenhöhe und warten seit Jahr und Tag der bereits von dem Stadtrathe, als Patron der Kirche, bewilligten Bedachung. Conservator und Architekt Schmoranz in Chrudim wurde berufen, die Pläne zur künftigen Durchführung zu übernehmen. Natürlich hat dieser bewährte Restaurateur der Domkirche von Königgrätz und der Decanale zu Chrudim beide Bedachungen dem Stile des Baudenkmales vollkommen entsprechend entworfen. Man will jetzt das Frühjahr abwarten, um so bei günstigerem Wetter diesen beschwerlichen Bau zu beginnen.

Die uralte Burg Lipnic im čáslauer Kreise ist vor zwei Jahren abgebrannt und das ehedem stattliche Gemäuer der weit sichtbaren Hochburg steht nun dachlos da.

Das Jahr 1871 war arm an archäologischen Funden. Die wichtigsten concentrirten sich bei dem bereits im Vorjahre erwähnten Dorfe Trebesic bei Čáslau. Schon der Name selbst erinnert an das Opfer: treba. Zu den dort gefundenen Gegenständen gehören mehrere Stech- und Nähwerkzeuge aus thierischen Knochen, Gefässe aus gebranntem Thon, Steinwaffen, bronzene Haarnadeln, dann eine Armspange mit ausgebuckelten Gliederungen einer halben Nussschale ähnlich. Hirschgeweihe, Eberzähne, Thierknochen u. s. w. deuten auf einen ausgedehnten Cultus.

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Düsseldorf. Die Bestrebungen unserer Künstler zu Gunsten der nothleidenden Deutschen in Chicago haben ein schönes Ergebniss geliefert. Hundert und zwölf Oelbilder, Skizzen, Aquarelle und Zeichnungen sind geschenkt worden, darunter treffliche Arbeiten der berühmtesten Meister, wie Knaus, Ed. Bendemann, Andreas und Oswald Achenbach, Wilhelm Sohn, Ittenbach, Jordan u. A., welche acht Tage vor ihrer Absendung nach New-York hier ausgestellt waren. Dort sollen dieselben durch ein Comité von zehn Damen und fünf Herren öffentlich versteigert werden, und es dürfte eine um so höhere Einnahme zu erwarten sein, als dieses Comité Alles aufbietet, das Interesse für den edlen Zweck zu steigern. So werden auf seinen Wunsch gegenwärtig die Bildnisse sämmtlicher Geschenkgeber durch die Photographen G. und A. Overbeck hier fünfundzwanzig Mal in Visitenformat aufgenommen und mit den eigenhändigen Namensunterschriften der Künstler versehen, um, in fünfundzwanzig Pracht-Albums vereinigt, gleichfalls zur Versteigerung zu gelangen. Professor Carl Hübner, welcher hier die ganze Angelegenheit angeregt und selbst zwei werthvolle Bilder geschenkt hat, ist vom Comité unter lebhaften Dankesäusserungen für seine Bemühungen ersucht worden, die Ausführung dieser Idee zu ermöglichen, was bei dem Entgegenkommen Aller nicht schwer hält. Das Elend unserer hartbedrängten Landsleute in Chicago wird also durch die Mitwirkung der hiesigen Künstlerschaft wohl eine wesentliche Linderung erfahren.

Düsseldorf. Professor Franz Ittenbach hier hat ein grosses Altarbild, die Madonna mit dem Christuskinde, vollendet, welches für eine romanische Kirche bestimmt ist, wo es in die Wand eingesetzt werden soll. Es ist desshalb, um der Frescomalerei möglichst nahe zu kommen, in glanzlosen Oelfarben ausgeführt.

Nürnberg. Karl Heidloff's bekanntes Werk: „Die Ornamentik des Mittelalters", erscheint jetzt im Verlage von S. Soldan's Hofbuchhandlung zu Nürnberg in dritter Auflage mit einem neuen, kritisch revidirten Text von Prof. Bergau.

Strassburg. Eine Concurrenz für den angemessenen Wiederaufbau der durch das Bombardement des Jahres 1870 zerstörten neuen Kirche, der protestantischen Hauptkirche hiesiger Stadt, ist mit der Forderung von 2000 Sitzplätzen ergangen. Zu Preisrichtern über die einzureichenden Entwürfe sind zwei pariser Architekten und Professor Semper, früher in Zürich, jetzt in Wien, bestellt. Es hat auffallen müssen, dass bei der Ernennung des Preisgerichtes auch nicht Einer der vielen hervorragenden Fachmänner innerhalb des deutschen Reiches berücksichtigt worden ist, und gibt sich darin ein Nachklang der politischen Feindseligkeit zu erkennen, die auch noch bei den Protestanten der wieder eroberten Lande, auch bei den Männern der Spener'schen Schule in der alten Heimath des Pietismus nachwirkt. Der Aufwand für den Bau soll die Summe von 800,000 Franken nicht überschreiten.

Prag. Bei dem Graben der Gründe zum neuen Pfeilerbaue am hiesigen St. Veitsdome stiess man am 2. September v. J. nördlich vis-à-vis dem hohen Domthurm auf eine Oeffnung, 3 Fuss unter der Erdoberfläche. Der Dombauleiter Kranner jun. und der Polier Bernhard stiegen in die lichtlose abschüssige Oeffnung und gelangten in einen 1 Klafter 1½ Fuss im Diameter haltenden, mit einer schroff ansteigenden Kuppel gedeckten runden Stiegenraum, worin 18 Stufen in die Tiefe führten. Ein längst verschütteter enger Gang zum gegenüber stehenden Thurme schien zum Zwecke dieser schönen Quadertreppe gedient zu haben. Vorgefunden wurde nichts.

Amsterdam. Der Kunstverein *„Arti et Amicitiae“* in hiesiger Stadt veranstaltet Mitte April d. J. eine Ausstellung von Gemälden alter Meister, welche nach den Zusagen verschiedener Besitzer bedentender Privat-Sammlungen sehr reichhaltig zu werden verspricht. Wir werden ersucht, das kunstliebende Publicum und in erster Linie die Sammler und Eigenthümer von alten Bildern auf das Unternehmen aufmerksam zu machen. Zuschriften sind an den Vereins-Secretär, Herrn J. H. Rennefeld, zu richten.

Aphorismen

von Dr. A. Reichensperger.

Der Humor durchblitzt fast alle Shakespeare'schen Schaustücke; die hervorragende Bedeutung dieses Elementes rechtfertigt ein zusätzliches Wort. Das den Kern des Humors bildende geistreich-neckische Spiel mit Gegensätzen ist in so fern der christlichen Literatur und Kunst, wenn nicht ausschliesslich, so doch vorzugsweise eigen, als allererst das Christenthum die Höhen und Tiefen des menschlichen Geistes, so wie das Verhältniss der menschlichen Freiheit zu den ewigen, göttlichen Gesetzen vollends zum Bewusstsein gebracht hat, als es einen festen Mittelpunct gewährt, um welchen die Gegensätzlichkeit jenes Spiel treiben kann. Einerseits setzt der Humor Kraftfülle voraus, andererseits eine gegen dieselbe stets anfedernde Regel; man kann ihn mit Jean Paul als das Umgekehrt-Erhabene bezeichnen. Wie in das Heiligthum der gothischen Dome, so wirft er in die erschütterndsten Shakespeare'schen Tragödien seine spielenden Lichter und steigert die Wirkung des tragischen Pathos. In dem Maasse, in welchem die christliche Grundlage des öffentlichen Lebens schwindet und dasselbe verflacht, sehen wir allerwärts die humoristische Ader, welche dasselbe durchzog, austrocknen und anspruchsvolle Langweiligkeit als höhere Bildung sich breit machen.

Es kann nicht zugestanden werden, dass unser Volk im Ganzen und Grossen unfähig wäre, sich wieder zu bedeutender Höhe zu erheben; vielmehr würde es gewiss in die rechte Bahn einlenken, wenn man ihm nur in nachhaltiger Weise gesunde, nahrhafte Kost bieten, und von den frivolen Verlockungskünsten Abstand nehmen wollte. Einen schlagenden Beweis hiefür liefert der grossartige Erfolg des ammergauer Passions-Spieles, zu welchem die Massen sich unausgesetzt hindrängen und, zurückkehrend, mit allen wahrhaft Gebildeten wie mit den Kunst-Autoritäten ersten Ranges in bewundernder Anerkennung sich vereinigen. Gleich den Shakespeare'schen Dramen aus historischem Grunde erwachsen, von dem natürlichen Kunstsinne der Ortsbewohner gepflegt und gross gezogen, fesselt das unter freiem Himmel, nicht selten bei brennender Sonnenhitze vor sich gehende Spiel während nicht weniger als neun Stunden die Zuschauermenge, ohne dass zu dem Blendapparate der modernen Bühnentechnik irgend Zuflucht genommen zu werden braucht. Es soll durch diese Hinweisung keineswegs gesagt sein, dass unser Theaterwesen sich nach dem ammergauer Vorbilde gänzlich umgestalten oder gar an die sogenannten Mysterien des Mittelalters wieder anknüpfen müsse; wohl aber glaube ich, dass in Vorkommnissen der gedachten Art die ernste Mahnung liegt, auf dem bisher eingehaltenen Wege nicht weiter voran zu gehen, sondern dem im Volke noch immer fortlebenden Sinne für das Echte und Rechte zu vertrauen und ihm anzumuthen, dass es, wie es nicht bloss während der Blüthezeit der christlichen Kunst, sondern auch bei den alten Griechen der Fall war, im Theater etwas Höheres sucht, als blossen Zeitvertreib oder gar Befriedigung unsittlicher Gelüste und niedriger Leidenschaften.

Nicht leicht erkrankt ein einzelner Kunstzweig für sich allein. Das Uebel sitzt durchweg tiefer und tritt auch auf anderen verwandten Gebieten zu Tage. Jedenfalls findet sich diese Annahme durch das, was wir um uns sehen, nur allzu sehr bestätigt. Der Versunkenheit der dramatischen Kunst, bei allem Virtuosenthum der Schauspieler, Sänger, Tänzer, Decorateure und Maschinisten entspricht, wie es eben wohl in England bald nach dem Tode Shakespeare's der Fall war, so ziemlich der Stand der übrigen Künste, auch der sogenannten schönen Literatur im Allgemeinen.

Statt an den grossen, edeln, durch und durch rationellen Stil der germanischen Baumeister des Mittelalters, welcher Jahrhunderte hindurch die christliche Welt beherrschte, sich anzuschliessen und die Werke dieser Meister gründlich zu studiren, tappen unsere Architekten in allen Richtungen umher, ohne irgendwo festen Fuss fassen zu können oder auch nur zu wollen. Die Werke, welche sie schaffen, sind denn auch entweder jedes künstlerischen Gepräges baar, lediglich dem nackten Bedürfnisse dienend, oder sie bieten ein in einander schwimmendes Gemenge aus den verschiedensten Stilarten und Geschichtsperioden zusammengeborgter Motive dar, welche durchweg zu dem Leben, dem Glauben und den Ueberlieferungen des Volkes nicht in der mindesten Beziehung stehen. Ueberdies werden dieselben auch noch meist mittels allerhand Scheinmaterials ausgeführt oder doch aufgeputzt, welchem dann schliesslich der Tüncher den Anstrich von Luxus zu verleihen hat. Hand in Hand mit dieser Methode geht die Schönfärberei der tonangebenden Kunstliteraten, die nicht müde werden, den modernen Culturfortschritt zu preisen, die Emancipation des Gedankens von mittelalterlicher Finsterniss und Geistesknechtschaft der Welt zu verkünden und diejenigen als „undeutsche“, fanatische Ultramontane in den Bann zu thun, welche sich bemühen, den Principien der durch die wälsche Renaissance und das französische Zopfthum verdrängten christlich-germanischen Baukunst wieder den Weg in das Leben zu bahnen.

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst
herausgegeben und redigirt von
Fr. van Endert in Cöln.
Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 9. — Köln, 1. Mai 1872. — XXII. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Ueber das Verhältniss der Kunst zum Handwerk und zur Industrie.

Von Michael Stolz in Innsbruck.

(Schluss.)

Für die Steinarbeiten ist das classische Alterthum maassgebend; vorzüglich kann das Studium der praktischen Kunsttechnik der alten Römer nicht genug empfohlen werden. Um die Marmortechnik mit Erfolg auszubilden, sollte man für alle grösseren Anstalten statt der Gypsmodelle Originalfragmente in Marmor anschaffen, welche in Rom im Ueberfluss um sehr geringe Kosten zu haben sind. Unvergleichlich schön und im Verhältniss noch zu wenig gekannt sind die italienischen Steinarbeiten aus dem Mittelalter, in Verbindung mit der Mosaiktechnik, wo der Körper aus weissem Marmor mit rothen und grünen Porphyrplatten besetzt und mit Mosaik-Ornamenten belebt ist. Dazu zählen auch die prachtvollen musivischen Böden der Basiliken Roms und anderer Kirchen Italiens. Die florentinischen Mosaiken zeigen eine sehr vollendete Technik, stehen aber an Grossartigkeit des Stiles den alt- und neu-römischen weit nach. Die musivische Technik muss überhaupt in Rom studirt werden, wo sie heute noch mit derselben Gewandtheit geübt wird, wie vor fünfzehnhundert Jahren. Die höchste Vollendung der Sandsteintechnik repräsentiren die gothischen Bauten Deutschlands. Die griechischen und etruskischen Vasen bieten die ausgewähltesten Motive für die Tontechnik und deren Bemalung, unübertreffliche Muster decorativen Geschmackes, an denen ersichtlich, mit wie wenig Mitteln man eine reiche, noble Wirkung erzielen kann, wenn dieselben nach richtigen künstlerischen Grundsätzen angewendet werden. Möchte die heutige Porcellan-Malerei dabei in die Schule gehen! Auf die Metalltechnik hat die in grosser Ausdehnung angewandte Maschine nichts weniger als einen günstigen Einfluss geübt. Die Guss- und Freihandtechnik ist von der Pressmaschine und der Drehbank stark verdrängt worden und die Gegenstände erhielten eine undefinirbare Nüchternheit, gegenüber den prachtvollen, unzerstörbaren metallenen Geräthschaften, welche in Pompeji und im alten Rom gefunden werden. Der Rost, der Löffel, der Kamm, der Leuchter, die Wage etc. sind so schön gebildet, dass man kaum unterscheiden kann, ob es Zier- oder Gebrauchsgegenstände sind. Dabei zeigen sie eine so einfache und gewandte Technik, die zum Schlusse berechtigt, dass deren Anschaffung im Verhältniss zur Gediegenheit billig gekommen sein muss. Es sind eigentlich edle Industrieproducte. Im Metallguss und der damit zusammenhangenden Tontechnik waren die räthselhaften Etrusker grosse Meister. Das etruskische Museum des Vaticans ist eine Fundgrube für Metalltechniker, nicht nur für den Guss in allen Dimensionen, vom Kolossalen bis zum Kleinsten, sondern auch in der Freihandtechnik und im Goldschmuck. Diese herrlichen Muster sind gewiss eine wesentliche Ursache, warum auch der moderne römische Schmuck bei allen Weltausstellungen den ersten Preis davon trägt. Reste vortrefflicher Metallarbeiten aus dem Mittelalter und der späteren Periode sind allenthalben noch zahlreich vorhanden. Donatello und Benvenuto Celini aus Florenz, Peter Fischer aus Nürnberg, Löffler

und Lindenschmied aus Innsbruck sind weltberühmte Namen. Die im Mittelalter blühende Niello- und Emailtechnik hat auch in neuester Zeit, besonders in Frankreich, wieder grosse Fortschritte gemacht. In der freien Bearbeitung des Schmiedeeisens besassen die mittelalterlichen und auch noch die späteren Schmiede grosse Kunstfertigkeit, von der nicht einmal mehr im praktischen Handwerksleben die Ueberlieferung übrig geblieben ist. Diese kräftige Technik wurde in neuerer Zeit durch das Gusseisen gänzlich verdrängt. Dasselbe ist für rein technische Zwecke ein ganz vortreffliches, aber zum künstlerischen Gebrauch ganz untaugliches Material, weil es der künstlerischen Behandlung widerstrebt und nur eine rohe Technik gestattet. Die Schmiedeeisentechnik kann mit Erfolg an den kunstvollen Eisenarbeiten der gothischen Periode studirt werden. Die Fertigkeit in der Freihandtechnik hat in allen jenen Fächern sehr stark gelitten, wo viel mit der Maschine gearbeitet wird, was dem Handwerk zu grossem Schaden gereicht, weil die Arbeit mit freier Hand dennoch vielfach unentbehrlich ist. Neu ist die Technik in Weissblech, in welchem überaus schöne Sachen: Blumentische, Kronleuchter etc., auch in der ausgebildetsten gothischen Form ausgeführt werden können. In der Gefässbildnerei leistete das Mittelalter und die Renaissance Staunenswerthes. Auch in neuester Zeit wird wieder Vorzügliches ausgeführt; was aber künstlerisches Verständniss und technische Fertigkeit betrifft, stehen die modernen Producte den alten noch immer weit nach. Interessant ist, dass die Alten die Schraube fast gar nicht in Anwendung gebracht, dagegen in der Feuerlöthung eine bewundernswerthe Gewandtheit besassen. Der Grund mag wohl im Abgange der Maschine zu suchen sein. Wer sich an alten Mustern bilden will, dem fehlt es fast nirgends mehr an Gelegenheit. Die Galvanoplastik liefert ein schlechtes Surrogat für die alten getriebenen Arbeiten. Welch ein feiner plastischer Sinn liegt in den mittelalterlichen Holzarbeiten, wie ist die Natur dieses Materiales ausgenutzt! Die phantasievollen Formen sind mit einer Lebendigkeit ausgeführt, die auch alle technischen Schwierigkeiten vergessen lässt. Dies haben die Alten voraus, dass sie mit den Materialien etwas anzufangen, sie künstlerisch zu verwerthen wussten, in Folge dessen die Erzeugnisse immer den Charakter des Materiales vollkommen ausgeprägt an sich trugen. Gerade diese Seite muss noch schärfer ins Auge gefasst werden, denn es kommt noch oft vor, dass man eine Holzarbeit, wenn selbe mit der Farbe eines anderen Materiales überzogen wird, nicht mehr als solche erkennt. Die mit plastischer Kunstfertigkeit ausgeführten hölzernen Geräthschaften des Mittelalters und theilweise auch noch der Renaissance, Stühle, Tische, Schränke etc., sind immer noch unübertroffene Muster phantasievoller Conception. Mit der Abnahme des plastischen Sinnes ging dann auch die Form verloren, es kam immer mehr die Fourniertechnik in Uebung, bis endlich eine viereckige fournierte Kiste einen Schrank darstellte. Die Kunst der theilweisen oder gänzlichen Bemalung und Vergoldung der Holzarbeiten und der polychromen Ausstattung überhaupt stand in der alten Zeit und im Mittelalter in hoher Blüthe, kam später fast ganz ausser Uebung und wird erst in neuerer Zeit wieder gepflegt. Dass dieser Kunstzweig immer noch einzelne Gegner zählt, darf nicht befremden, wenn man sieht, wie gedankenlos und mit welchem Ungeschmack und technischer Unkenntniss diese Arbeiten vielfach noch ausgeführt werden. Es ist in vielen Fällen nicht die milde und dennoch tiefe Stimmung der Orgel- oder Instrumental-Begleitung, es ist Janitscharen-Musik, welche nur aufgeführt wird, um die Sinne zu betäuben, manchmal nur wilder Effect, Polychromie in des Wortes schlimmster Bedeutung. Dieser Zweig erfordert künstlerische und technische Studien und Kenntnisse, und nach beiden Seiten hin ist noch zu wenig geschehen. Desshalb mag hier auf die vorzüglichen antiken und mittelalterlichen Muster und auf die Anwendung der Temporafarbe aufmerksam gemacht werden. Man erfreute sich in der jüngst verflossenen, an Nüchternheit unübertroffenen Kunstperiode gar sehr an glatten, kahlen Wänden und Mauern, bis endlich in neuer und neuester Zeit dieser Hang ins Gegentheil umschlug, der Ebbe die Flut folgte und Alles mit buntfarbigen Decorationen überladen wurde. Auf einer ausserordentlichen Höhe der Entwicklung stehen die Wandmalereien von Pompeji und die altrömischen; auch die fast ausschliesslich auf weissem Grunde ausgeführten der römischen Katakomben wirken milde und edel und bekunden einen feinen stilistischen Geschmack. Als Ideale für kirchliche Decorationen sind die der mittelalterlichen Kirchen Italiens, besonders Toscana's, zu bezeichnen. Ferner bieten die altrömischen musivischen Böden und Wanddecorationen einen reichen Schatz vortrefflichen Materiales für decorative Studien. Auch die Zeit der Renaissance ist noch reich an vorzüglichen Arbeiten dieser Art, worin sich besonders Italien auszeichnet. Die grösste Entartung, nicht nur dieses Zweiges, sondern der ganzen Kunstrichtung, fand im vorigen Jahrhundert in Frankreich Statt. Aus dieser Zeit und von dieser Nation, welche sich die grosse nennt, stammt die heute noch herrschende Mode, eine Erscheinung, deren Ursache und Wirkung jedem Den-

kenden klar ist. In der Bearbeitung des Glases besassen schon die alten Römer eine grosse Kunstfertigkeit, aber die Erfindung der eigentlichen buntfarbigen Glasmalerei war dem christlichen Mittelalter vorbehalten, deren Entwicklungs-Periode mit dem Ende des ersten Jahrtausends beginnt. Es ist musivisch-transparenter Fensterschmuck, der im 14. und 15. Jahrhundert bis zur höchsten Pracht künstlerischer und technischer Vollendung ausgebildet wurde, dann allmählich ausser Uebung kam, so dass diese Kunst zu Anfang dieses Jahrhunderts gleichsam wieder erfunden werden musste. Obwohl die neue Entwicklung ausserordentliche Fortschritte machte, bedurfte es doch einer geraumen Zeit, bis das richtige Verständniss wieder errungen, die dem Materiale entsprechende künstleriche und technische Behandlung den alten Werken abgelauscht war. Das Verständniss, das dieser Kunstzweig mit der dramatisirenden Malerei, mit Ausnahme des Cabinets-Bedarfes, nichts zu schaffen habe, dass die Glasmalerei bei ihrer fast ausschliesslichen Anwendung auf Kirchen transparentfarbige Glasteppiche zu schaffen habe und dass in stilistisch-technischer Beziehung der musivische Charakter mit dem zeichnenden und nicht malenden Vortrag der richtige sei, entwickelte sich erst nach und nach. Weitere Vergleiche und Beobachtungen führten zur Einsicht, dass das glatte farbige und Ueberfangglas sammt den aufgetragenen schönsten Glasflüssen noch nicht ausreichen, dass gegenüber dem alten Glase noch ein bedeutendes Gebrechen obwalte. In England wurde wieder zuerst das alte flammende, sogenannte Kathedralenglas fabricirt, und in neuester Zeit wird es auch, dem alten vollkommen homogen, von der vortrefflichen Glasmalerei in Innsbruck [1]) erzeugt. Erst jetzt haben die Glasmalereien die Wirkung der alten wieder vollkommen erreicht. Dieses Factum bildet einen schlagenden Beweis von der Wichtigkeit des Materiales und dessen richtiger Anwendung. An alten vorzüglichen Mustern gibt es noch reiche Schätze in Deutschland, Frankreich, England und Italien. Es genügt, Nürnberg, Regensburg und Köln zu nennen. Die zahlreichen Fenster aus den besten Perioden im Dom zu Bourges in Frankreich gehören zu den vorzüglichsten Werken dieser Art. Auch Italien besitzt noch vortreffliche Glasmalereien in Bologna, Florenz, Siena, Orvieto, Arrezzo, Perugia, und die in der überaus schönen und interessanten Kirche des h. Franciscus zu Assisi gehören zu den schönsten, die es gibt. Einen eigenthümlichen charakteristischen Zweig decorativer Belebung bildet die Heraldik, die vermöge ihres typischen, strenge stilistischen Charakters zum Studium sehr geeignet ist, ein eigentliches Gegengift für die realistischen Auswüchse der Ornamentik. Die Schreibekunst war im Mittelalter, vor der Erfindung der Typographie, in einem virtuosen Grade entwickelt und auf eine künstlerische Höhe gebracht, die wir in den alten Evangelien, Chor- und Messbüchern mit Recht anstaunen. Die meisterhaft erfundene und ausgeführte illustrative Ausstattung bildet gleichsam den Accent der Schrift, so dass man die geschriebenen Worte ohne besondere Anstrengung der Phantasie bildlich vergegenwärtigt sieht. Die Mönchsschrift der alten Bücher entwickelte sich nach technischen Grundsätzen aus der lateinischen und wurde zu einer sehr schönen und überaus deutlichen Currentschrift ausgebildet, welche auch für die Gegenwart noch von Bedeutung ist, weil die Druckschrift davon herstammt. Die reizenden Illustrationen nebst der ursprünglichen Technik der Typographie (der in Holz geschnittenen Typen) veranlassten die Ausbildung des vortrefflichen Holzschnittes. Die herrliche Libreria im Dom zu Siena bewahrt einen reichen Schatz prachtvoll illustrirter Chorbücher; auch die Hof-Bibliotheken in Wien, Paris, München etc. enthalten derartige kostbare Schätze, und vielleicht das Schönste, was es in diesem Fache gibt, ist in der Libreria des aufgehobenen Dominicanerklosters S. Marco in Florenz zu sehen. Die Holzschnitte des Albrecht Dürer sind in jeder Beziehung das Meisterhafteste, was in dieser wichtigen Technik geleistet wurde. Wenn man den heutigen Holzschnitt mit der frühzeitig erschienenen sehr instructiven *Biblia Pauperum* vergleicht, drängt sich der Schluss auf, dass derselbe von seiner ursprünglichen Bedeutung weit abgekommen ist. Das Studium der alten Schreibekunst und der Xylographie ist sehr zu empfehlen, weil in den heutigen geschriebenen Documenten und gedruckten Büchern und deren Illustrationen, trotz der ausserordentlichen Entwicklung der Typographie, in stilistischer Beziehung noch Manches zu wünschen übrig bleibt. Aus dem Holzdrucke entwickelte sich der Kupferdruck, und in neuerer Zeit kam auch noch der Steindruck, die Lithographie, und als deren weitere Ausbildung die Chromo-Lithographie dazu. Der Kupferstich dient vorzüglich künstlerischen und die Lithographie vorherrschend technischen Zwecken. Die schillernden Surrogate der Kunst, welche die Chromo-Lithographie liefert, stehen ungefähr auf derselben Stufe, wie die der Galvanoplastik. Die vielfache Verwendbarkeit, besonders für wissenschaftliche Zwecke, der sehr missbrauchten Photographie, ist erst in der Entwicklung begriffen. Dass die Alten in der Ledertechnik Ausserordentliches leisteten, zeigen die reichen Ledertapeten,

1) Nach der eigenen Erfindung des Herrn Albert Neuhauser.

und vor Allem sind es die schönen und soliden, besonders die Pracht-Einbände der alten Bücher, welche noch immer als unübertroffene Muster des Geschmackes und einer sorgfältigen Technik dastehen, an denen unsere Zeit, trotz der fortgeschrittenen Ledertechnik, noch Vieles lernen kann. Eine im öffentlichen Leben interessante und bedeutsame Erscheinung ist die Tracht, weil sich in ihr der Charakter der herrschenden Zeitrichtung so bestimmt ausdrückt, dass man jedes Jahrhundert, jedes Volk und jeden Stand daran erkennt. Man beklagt es mit Recht, wenn ein Volk seine Nationaltracht mit der communen vertauscht, weil es damit gewöhnlich einen Theil seiner individuellen Eigenthümlichkeiten, nicht selten einen Theil seiner guten Sitte ablegt. Es ist daher ganz begreiflich, wenn in einer Zeit, in der die socialen Verhältnisse in einer Um- oder Neugestaltung begriffen sind, in einem etwas zerfahrenen, gährenden Zustande sich befinden, das Costume wenig Geschmack und Charakter an sich hat, wie dies gegenwärtig in fast ganz Europa und America, mit Ausnahme der in letzterem Welttheile von den Indianern bewohnten Länderstrecken, der Fall ist. Die verheerende Wirkung unserer geschmacklosen Mode zerstörte fast alles Symbolische der Tracht. Das ceremonielle Costume, mit Ausnahme der Ornate der alten Ritterorden und der liturgischen Gewänder in der katholischen Kirche, ist ganz verschwunden, und selbst bei diesen machte die Mode ihren Einfluss durch Geschmacklosigkeit und schlechte Technik einige Zeit durch geltend. Die Behauptung, dass das ceremonielle Costume ganz verschwunden, dürfte doch zu gewagt sein, indem noch der schwarze Frack, der verstümmelte Waffenrock und der Ballanzug der Damen existirt. Ein trauriger Rest, mit dem leider nichts anzufangen ist, wesshalb man jedes Mal, wenn z. B. ein grosses Hoffest gefeiert werden soll, wenigstens zum letzten Anhaltspunct in die Zopfzeit zurück oder zu den noch älteren Ordenstrachten langen muss, um ein Ceremoniel zu arrangiren. Die bäuerliche Bevölkerung, vorzüglich in Gebirgsgegenden, hat ihre individuelle Tracht am meisten conservirt; daher sie auch in Deutschland, Italien, Frankreich und Spanien viel schöner gekleidet ist als die Stadtleute. Entschieden am grossartigsten sind die kirchlichen, speciel die symbolischen Gewänder der Liturgie, weil sie ihren historisch-classischen Charakter im Wesentlichen noch erhalten haben. Die schönen Trachten des Mittelalters, obwohl für unsere Verhältnisse nicht mehr anwendbar, bieten dennoch ausgezeichnetes Material für einschlägige Studien. Mit der Gewandung hangen vorzüglich zwei das Kunsthandwerk und die Kunstindustrie betreffende Zweige, die Weberei und Stickerei, zusammen, welche von den Zeiten der Phrygier bis auf unsere Tage ununterbrochen geübt wurden. In beiden Zweigen wurde Ausserordentliches geleistet, vom glatten einfachen Stoff bis zum kunstvoll gemusterten, reichsten Brocat, vom einfachsten Gewandstück bis zum prachtvollsten Festornat. Besondere Kunstfertigkeit besassen hierin die Phrygier, Phönicier und Perser, die alten und späteren Griechen und die Römer und vorzüglich die Araber. Im 13. Jahrhunderte entstanden in Italien die ersten Seiden-Manufacturen, von welcher Zeit an diese Kunstzweige über das ganze Abendland sich verbreiteten und insbesondere in Flandern eine staunenswerthe Ausbildung erhielten. Die stilistische Anordnung des Dessins und der Figuren ist mit dem Charakter der musivischen Werke nahe verwandt, woher es auch kommen mag, dass die prachtvollen byzantinischen Mosaiken in Ravenna fast wie derbe Stramin-stickereien aussehen. Es ist auch bekannt, dass Byzanz, Rom und Ravenna der Hauptsitz dieser Kunstzweige während der ersten christlichen Jahrhunderte waren und dass dort die Bildstickerei in einem vorzüglichen Grade geübt wurde. Maassgebend sind die reichhaltigen Muster des Mittelalters; auch die Renaissance leistete Vorzügliches, und sogar die Zopfzeit noch Gutes; erst in der jüngst verflossenen Periode verlor man allen guten Geschmack und arbeitete in einer entsprechend schlechten Technik im Weben und Sticken. In neuester Zeit wurden hierin umfassende Studien, in künstlerischer und technischer Beziehung grosse Fortschritte gemacht und wieder Werke erzeugt, welche den alten würdig zur Seite stehen. Man hat es auch, insbesondere in Frankreich, in neuester Zeit in der Technik der Teppichweberei zu einer erstaunlichen Höhe, bis zur völligen Immitation von Oelgemälden gebracht; dass aber die absolut-realistische Behandlung dieses Materiales, auch bei aller Virtuosität der Ausführung, eine vom künstlerischen Standpunct aus nicht zu rechtfertigende sei, und dass diese modern-realistischen Teppiche an wahrem Kunstwerth gegen die alten Gobelins weit zurückstehen, dürfte schwerlich in Abrede gestellt werden können.

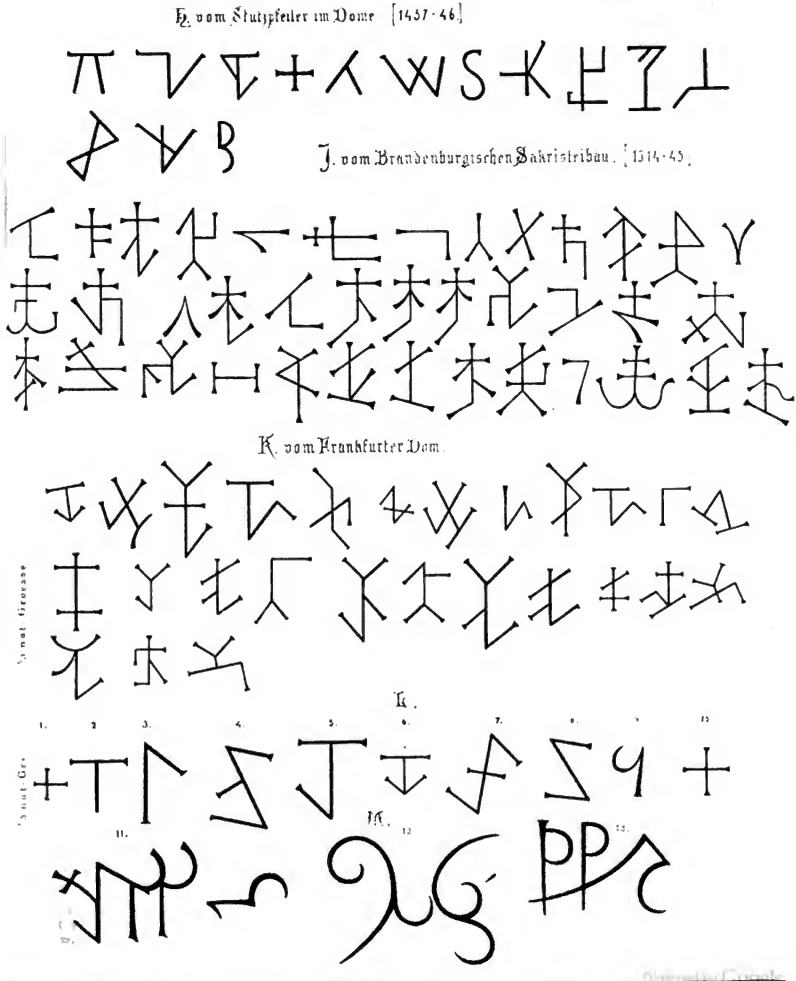
Der dritte Theil künstlerisch-handwerklicher Fachbildung umfasst die Ausbildung der technischen Fertigkeiten, deren Elemente in der Schule durch Unterricht und Uebung erlernt und in der Hochschule (der Werkstatt) in praktischer Anwendung als eigentliche Berufsthätigkeit geübt werden. Die Kunstgewerbeschule und die Werkstatt müssen in einander greifen wie Volksschule und Familie. Die Schule lehrt das Zeichnen, die Farbengebung und die plastische Modulation der Formen, und die Werkstatt die technische Behandlung und

Bearbeitung der Materiale mit steter Anwendung der in der Schule sich angeeigneten Formen und constructiven Vortheile. Im Anfang lernt der Junge in der Schule, später in der Schule und in der Werkstatt, bis endlich in den reiferen Jahren der Arbeitsplatz die alleinige Arena seiner Leistungen und Bestrebungen wird. Dabei darf er aber nicht stehen bleiben und nicht vergessen, dass er fortan bemüht sein muss, seine künstlerischen und technischen Kenntnisse und Fertigkeiten zu erweitern und auf selbständigem Wege auszubilden, sonst bleibt er zurück und die rasch voranschreitende Zeit geht über ihn zur Tagesordnung über. Die erste unentbehrliche Grundlage bildet das geometrische Zeichnen mit Cirkel und Lineal, die praktische und gewandte Darstellung der Linien, Flächen und Körper, und die Kenntniss des Linien-, Winkel-, Flächen- und Cubik-Maasses. Eine sichere Handhabung des Winkels, des Zirkels und des Maassstabes bilden die Hauptstützen aller technischen Thätigkeit. Diesem folgt die Darstellung des Grund- und Aufrisses, des horizontalen und verticalen Durchschnittes von einfachen und combinirten Körpern. Gleichzeitig muss auch mit der Uebung im Zeichnen mit freier Hand begonnen werden. Object dieser Uebung ist fast ausschliesslich das Laub- oder Pflanzen- und das Thierornament. Die Grundlage bildet das Linien- und Flachornament, Figuren mit zweifacher Ausdehnung, denen die Zeichnung des plastischen Ornamentes mit dreifacher Ausdehnung, d. h. mit Schatten und Licht, folgt. Das Pflanzen- und Blumenzeichnen findet nur in so fern die Pflanzen Motive für die Ornamentik bilden Statt. Das Zeichnen der menschlichen Gestalt kann nur ausnahmsweise mit besonders hierzu befähigten Schülern, wenn es ihrem speciellen Berufe dient, geübt werden; denn nur als Zeichenübung, ohne gründliches Verständniss es zu betreiben, ist Zeitverlust und Aufenthalt, weil die menschliche Gestalt ein viel zu hohes und schwieriges Object ist, um nur als Lehrmittel, wie etwa eine Pflanze oder ein geometrischer Körper, zu dienen. Hat der Schüler die nöthigste Fertigkeit im geometrischen und Freihandzeichnen erlangt, muss mit der architektonischen Zeichnung, mit der systematischen Darstellung der Elemente der Architektur begonnen und selbe so lange fortgesetzt werden, bis sie der Hauptsache nach erschöpft sind und das Auge für die Beobachtung und Auffassung dieser Formen geschärft ist. Dann erst kann die Zeichnung von ganzen, für sich vollendeten Fachgegenständen, der eigentliche Fachunterricht, begonnen und mit Erfolg betrieben werden. Die Uebung in der Bildung plastischer Gegenstände, im Modelliren und im Holzschnitzen und im Malen decorativer Gegenstände, tritt erst dann ein, wenn der Schüler die nöthige Fertigkeit im Zeichnen sich bereits angeeignet hat, und ist im Wesentlichen nach denselben Grundsätzen zu betreiben, wie das Zeichnen. So wie in der Zeichnung das Flache, bildet auch in der Plastik das silhouette Ornament, d. h. der Umriss, die Grundlage, auf der das Relief allmählich gesteigert und endlich vollkommen entwickelt wird. Das Zeichnen und Modelliren sind die technischen Fundamente der Darstellung, daher die Aneignung dieser Fertigkeiten für den Kunsthandwerker von grosser Wichtigkeit ist. Bezüglich der Decorations-Malerei, der Bemalung plastischer Gegenstände und der Ausstattung calligraphischer Arbeiten auf Papier und Pergament, muss auch auf die verschiedenen technischen Behandlungsweisen und Vortheile eingegangen werden. Mit den durch fortgesetzte Uebung erlangten technischen Fertigkeiten findet der Unterricht seinen Abschluss noch nicht, weil ohne weitere geistige Entwicklung der strebende Schüler wohl zur Nachbildung, aber nicht zur eigenen selbständigen Erfindung qualificirt würde, und ihn dahin zu führen, ist das Endziel des theoretischen und praktischen Bildungsganges. Die Uebung in der eigenen Conception setzt den nöthigen theoretischen Unterricht und so viel technische Fertigkeit voraus, dass der Schüler sich wenigstens verständlich auszudrücken vermag.[1] Mit den Versuchen in der eigenen Erfindung soll jedoch nicht zu spät und nur mit den einfachsten Dingen begonnen, das Auffassungs- und Darstellungs-Vermögen zeitig geweckt und geschärft, mit den Handfertigkeiten geübt, der ganze Mensch entwickelt werden. Der raschere oder langsamere Vorgang wie und bis zu welcher Stufe der Schüler geführt werden kann, hängt natürlich von der individuellen Beschaffenheit desselben ab. Ist er schon weiter vorgerückt, muss er sich auch theilweise in der Werkstatt betheiligen, um die Bearbeitung der Materiale und die technischen Vortheile kennen zu lernen. Erst durch das allmähliche Ineinandergreifen des geistigen Unterrichtes und der technischen Uebung, durch die geordnete, gleichzeitige Entwicklung aller Anlagen wird die Fachbildung eine rationelle und förderliche. Nachdem die Schulzeit für den Handwerker eine gemessene ist, weil er den Eintritt in die Werkstatt nicht allzu weit hinausrücken und abermals nur eine gemessene Zeit die Schule und die Werkstatt abwechselnd besuchen kann, dabei aber sich fortbilden soll, muss ein grosser Theil des Unterrichts der oben besprochenen allgemeinen und speciellen Fachbildung so eingerichtet und zu einer solchen Zeit gegeben werden, dass der Lehrjunge, der Gehülfe und der Meister sich daran betheiligen können. Der Sonntag ist der Tag des Herrn und der Ruhe, dieser gehört dem

Gottesdienste und der Familie, und ist auch der einzige Tag, an dem der Arbeitsmann einige Zeit für die Lecture gewinnen kann; an diesem Tage können nur die jungen Leute durch ein paar Stunden zum Unterrichte verhalten werden. An den Werktagen muss der Handwerker und der Industrielle den ganzen Tag über fleissig arbeiten, um das tägliche Brod zu verdienen, und der junge Arbeiter muss, nebst vielen anderen Dingen auch dieses — das Verdienen — erlernen, darum sich frühzeitig an die ununterbrochene Arbeit gewöhnen. Zu diesem Unterricht eignen sich demnach nur die Winterabende, und zwar die ersten Stunden nach Feierabend, wo die warme Stube zur Gesellschaft und zum traulichen Gespräche einladet. In den Sommerabenden sucht der Arbeitsmann, wenn er die Last und Schwüle des Tages getragen, gern das Freie und ist nicht mehr aufgelegt, in einem dunstigen Locale seinen Geist anzuspannen. Ueberhaupt eignen sich die langen Winterabende vortrefflich zum Studium und die langen Sommertage zur praktischen Arbeit, zum Erwerb, daher erstere zum Unterricht fleissig ausgenutzt werden müssen. Von tüchtigen Fachmännern gehaltene, anziehende und populäre Abendvorträge sind von grosser Wichtigkeit, und um so interessanter, weil der zu behandelnde Stoff ein unerschöpflicher ist. Diese Vorträge müssen, wie gesagt, populär sein, es müssen die Gegenstände den Leuten von einer ihnen zugänglichen Seite gezeigt und in fasslicher Weise vorgelegt werden, welches allerdings die schwierigste Form des Vortrages ist und eine theoretische und praktische Vertrautheit mit dem Gegenstande voraussetzt. Ferner müssen die Vorträge durch bildliche Anschauung, durch Illustration auf der Tafel, durch graphische Werke und plastische Modelle unterstützt und anschaulich gemacht werden. Dass sich dieselben auch auf den hier nicht besprochenen technischen Theil der Fachbildung erstrecken müssen, versteht sich von selbst.

Die Verschiedenheit der Production zwischen dem Handwerker und dem Industriellen verlangt ihre eigene Beachtung. Ersterer arbeitet mit freier Hand, mit Gedanken und Empfindung, letzterer mehr mechanisch, auch grossentheils mit der Maschine. Die industrielle speculative Production muss möglichst rasch vor sich gehen, Zeit und Materiale ersparen; es ist eine mehr oder minder mechanische Thätigkeit, die ohne den künstlerisch inspirirten Gedanken, ohne dieses edlere Motiv in der Conception der Formen zur absolut materiellen Bestrebung entartet. Sie bedarf daher des veredelnden künstlerischen Einflusses in hohem Grade, weil nur durch eine künstlerische Behandlung es möglich ist, die Formen auf die äusserste stilistische Einfachheit zu reduciren und bei aller Einförmigkeit noch eine gefällige rhythmische Wirkung für das Auge und für das Gemüth zu erzielen. Die industriellen, auf mechanischem Wege erzeugten Producte verlangen eine eigene, streng stilisirte Form, und diese, in so weit sie nicht mit der Maschine, sondern mit freier Hand ausgeführt wird, um die Productivität möglichst zu steigern, die Ausbildung einer auf die nöthigsten Handgriffe und auf den geringsten Zeitaufwand reducirten Technik, auf welche auch die Schule Bedacht zu nehmen berufen ist.

Die gegenseitigen Beziehungen zwischen der Kunst und dem Handwerk und der Industrie stellen sich bei näherer Würdigung als tief in einander greifend heraus. Dass dieser Zusammenhang im handwerklichen und industriellen Leben bis jetzt noch nicht allgemein erfasst und ausgenutzt wurde, ist wohl zum Theil der vielfache Mangel an guten Fachschulen, die Neuheit der Verhältnisse und die Vehemenz, mit der sich diese gestalteten, schuld. Dabei darf man sich aber auch nicht verhehlen, dass hierin im Allgemeinen noch viel zu wenig geschehen ist und dass man im Abgange des Verständnisses auch des Bedürfnisses sich nicht klar bewusst wurde. Es wird auch, ohne die ganze Tragweite der Sache zu erfassen, gewöhnlich recht gern zugestanden, dass dem Handwerker und Industriellen eine seinen Bedürfnissen angemessene künstlerische Fachbildung von grossem Nutzen wäre; allein es fehlt an entsprechender Anregung. Sehr anregend würde es wirken, wenn die Betreffenden sich über den Besitz der allgemeinen und speciellen Fachkenntnisse ausweisen müssten, wenigstens wäre es ein heilsamer Hemmschuh für den leichtfertigen Schwindel. Die wichtigsten und zugleich unentbehrlichen Mittel zur Anregung und Förderung der handwerklichen und industriellen Fachbildung sind: gute Fachschulen, reiche Museen und Vereine, welche einheitlich zusammen wirken müssen. Die Schule lehrt die Principien und gibt Anleitung zu den künstlerischen und technischen Fertigkeiten, das Museum bietet die mustergültigen Vorbilder und der Verein befasst sich mit den socialen, financiellen und commerciellen Angelegenheiten. Diese Vereine sind für unsere Zeit dasjenige, was für das Mittelalter die Zünfte waren, zeitgemässe Genossenschaften. Es unterliegt keinem Zweifel, dass durch eine gute Fachschule, resp. durch die von ihr vermittelten Kenntnisse die handwerkliche und industrielle Productivität bedeutend gesteigert, das Product veredelt und die Einnahme vermehrt werden kann; wenn man aber meinte, durch die Schule eine Industrie hervorrufen zu können, würde man sich sehr täuschen, indem die Schule nicht


Tafel III
H. vom Stutzpfeiler im Dome [1437-46.]
J. vom Brandenburgischen Sakristeibau. [1514-45.]
K. vom Frankfurter Dom.
½ nat. Grösse
L.
1. 2 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9 10
½ nat. Gr.
M.
11. 12 13.
Joseph Wallraf lith. Cöln

der richtige Factor hierzu ist; diese sind vielmehr: die Speculation und das Capital, zu denen allerdings dann noch die Kenntnisse als nothwendiges, als veredelndes, förderndes und conservirendes Complement hinzukommen müssen. Durch die unentbehrlichen Sammlungen von mustergültigen Vorbildern aus alter und neuer Zeit wird der Geschmack auf unmittelbarstem Wege gebildet. Die Anlage derselben wird durch die in neuerer und neuester Zeit zahlreich erschienenen graphischen Werke und durch die vielen verschiedenen Gypsabdrücke ungemein erleichtert. Es soll aber für ein Museum kein Gegenstand seiner Bestimmung entfremdet, aus dem Leben genommen und in ein Beinhaus gestellt werden, weil die Dinge dadurch aus dem Zusammenhang gerissen und nicht mehr in ihrer Gesammtwirkung erfasst werden können. Es handelt sich hierbei auch nicht um Prachtexemplare, um Raritäten, die nur ein Mäcenas anschaffen kann, sondern um einfache, praktische Dinge; denn eben so wenig wie die Schule die Werkstatt ersetzt, kann das Museum eine Lebensanschauung bieten. Von grosser Wichtigkeit sind die Original-Fragmente, die so häufig zwecklos und unbeachtet herumliegen, an und für sich werthlos sind. Ein Fragment kann für das Studium denselben Werth, die gleiche Bedeutung haben, wie der ganze Gegenstand, wenn nur z. B. an einem Capitäl von allen vorkommenden Theilen je einer vorhanden, Construction und Verhältnisse noch erkennbar sind. Die Original-Fragmente haben auch noch diesen Vorzug, dass sie das Material und dessen technische Behandlung erkennen lassen. Es sollten auch in Verwendung stehende Gegenstände, welche sonst oft nicht zugänglich sind, temporär ausgestellt und unverwendete leihweise benutzt werden. Die Museen vermitteln auch das Studium und die Kenntniss der Archäologie, indem durch sie die publicistischen Prachtwerke der Deutschen, Italiener, Belgier, Franzosen und Engländer erst allgemein zugänglich werden. In archäologischer Beziehung leisteten wohl die Engländer und Franzosen das Grossartigste, weil diese Nationen vor allen übrigen angewiesen waren, den verlorenen Faden der Tradition durch dieses Studium wieder aufzusuchen und anzuknüpfen. Es genügt, die Namen Pugin und Abbé Martin zu nennen. Die Anlage derartiger Museen ist eine unbedingte, dringende Nothwendigkeit für die zeitgemässe Entwicklung des Handwerkes und der Industrie, weil sie die Stationspuncte der Schienenwege und der Telegraphen des geistigen Verkehrs sind, dazu bestimmt, das Gleichgewicht zwischen dem geistigen und materiellen Rapport herzustellen, damit keines dem anderen voraneile, das Einzelne nicht zum Ruin des Ganzen entarte. Diese Museen müssen mit nicht mehr verwendeten Gegenständen, mit Original-Fragmenten, Immitationen (wofür die Galvanoplastik und die Chromolithographie vortreffliche Dienste leisten) und mit graphischen Werken sich befassen; müssen aus dem praktischen Leben hervorgehen und mit demselben in lebendiger Verbindung stehen, damit nicht todte Raritätenkammern aus ihnen werden, damit sie, mit Reichensperger zu reden, nicht zu Beinhäusern der Kunst entarten. Mit der Anlage solcher Museen gingen die praktischen Engländer voran und die Franzosen blieben nicht zurück. Die berühmtesten der Welt, die päpstlichen Museen des Vaticans, sind zu grossartig, um hier verglichen zu werden. Auch im Königreiche Italien wurden in neuester Zeit mit annectirtem Kirchen- und Privatgut interessante Museen zusammengestellt, mit deren Errichtung man sich aber durchaus nicht unbedingt einverstanden erklären kann, weil, abgesehen von allem Uebrigen, viele Dinge dem Leben entfremdet und in Sälen internirt wurden. Was würden praktische industrielle Männer dazu sagen, wenn eine vortrefflich construirte und gearbeitete Maschine, anstatt sie arbeiten zu lassen, unter Glas in einem Salon aufgestellt würde, um täglich von einigen Touristen gesehen zu werden? Ist es vernünftiger, wenn dasselbe auf geistigem Gebiete geschieht? In Deutschland ist in neuester Zeit diesfalls sehr Vieles geschehen, es ist mit mehreren werthvollen Museen bereichert worden. Es ist vor Allem das Germanische Museum in Nürnberg und sodann das baierische National-Museum in München, welches eine reiche Fülle der vortrefflichsten, nach Jahrhunderten geordneten Schätze der Kunst und des Kunsthandwerkes enthalten; aber das erste und praktischste Institut dieser Art, nicht nur im Kaiserstaate Oesterreich, sondern in ganz Deutschland, ist das k. k. österreichische Museum für Kunst und Industrie in Wien. Dasselbe ist aus den praktischen Lebensbedürfnissen hervorgegangen, vortrefflich organisirt und geleitet, so dass es nicht nur für die Residenzstadt des Reiches geschaffen, sondern mit allen Provinzen in lebendigem Verkehre steht, folglich ein Segen für alle Königreiche und Länder Oesterreichs ist. Durch dieses grossartige und praktische Institut werden sehr viele Kenntnisse verbreitet, und die Kenntnisse sind heutzutage im handwerklichen und industriellen Leben ein eben so nothwendiger und wichtiger Factor wie das Capital, welches in vielen Fällen sogar durch Speculation oder auf dem Wege der Association beigeschafft werden kann, während die Kenntnisse sich jeder Einzelne durch selbstthätige Bestrebungen, durch die Anspannung seiner Geisteskräfte aneignen muss und auf keinem anderen Wege, weder durch Kauf oder Tausch,

noch durch irgend ein Uebereinkommen in den Besitz derselben gelangen kann. Ohne Kenntnisse geht es nicht mehr, und zwar müssen dieselben allgemeiner und praktischer Natur sein. Der Handwerker und der Industrielle bedarf nicht nur materieller und technischer, sondern auch geistiger Kenntnisse, so wie derjenige, welcher berufen ist, durch Wort und Schrift und durch die Praxis zu lehren, erst dann eigentlich dazu tauglich wird, wenn er auch neben den geistigen Kenntnissen in der praktischen Uebung erfahren und darin gut bewandert ist. Alle Kenntnisse und übrigen Eigenschaften aber gewähren noch keinen dauernden Erfolg, wenn das allererste, das moralische Fundament, die Grundlage eines religiös-sittlichen Charakters, mangelt.

Der Streit um die Echtheit von A. Dürer's Portrait-Kohlenzeichnungen.

Gleichzeitig mit dem wissenschaftlichen Streit wegen der Originalität von Holbein's beiden Madonnen in Darmstadt und Dresden, welcher, obgleich nur dem Gebiete der Kunstforscher angehörend, doch die ganze gebildete Welt Deutschlands in hohem Grade interessirt hat, entstand ein anderer kunstwissenschaftlicher Streit, welcher in weiten Kreisen mit Interesse verfolgt wird, aber anscheinend noch zu keinem sicheren Resultat geführt hat. Es handelt sich um die Echtheit der bekannten, flüchtig mit Kohle gezeichneten Portrait-Skizzen, angeblich aus Dürer's Skizzenbuch, deren Publication die Hof-Buchhandlung S. Soldan in Nürnberg, gelegentlich des vorjährigen Dürer-Jubiläums, in vortrefflichen Facsimiles begonnen hat.

Diese Zeichnungen, früher im Besitz des bekannten nürnberger Sammlers v. Derschau, dann des Biographen Dürer's, J. Heller in Bamberg, jetzt theils in der Stadt-Bibliothek zu Bamberg, theils in der königl. Kupferstich-Sammlung zu Berlin und in dem grossherzogl. Museum zu Weimar, zusammen 129 Blatt, wurden von Heller (A. Dürer, Bd. II., Seite 21—33), dann von A. v. Eye (Seite 433—35 seines Buches über Dürer) näher beschrieben und werden von Letzterem als „zu den wichtigsten Zeugnissen von Dürer's Kunst gehörig" besonders hochgestellt. R. v. Rittberg (Nürnberger Briefe Seite 161) spricht mit Begeisterung von ihnen. Obgleich sie durch Vernachlässigung und Unverstand arg gelitten (nach den Umrissen ausgeschnitten, aufgeklebt und mit neuen Unterschriften versehen), zum Theil auch überschmiert worden sind, ist die ursprüngliche Anfertigung derselben durch Dürer bisher nie bezweifelt worden, bis Dr. M. Thausing, Director der berühmten Kunstsammlung des Erzherzog Albrecht in Wien, ein feiner Kenner der Kunst, besonders der Werke Dürer's, auftrat und die bisher viel bewunderten Zeichnungen (Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. VI., Seite 114—15) für stümperhafte und geistlose Arbeiten eines plumpen Fälschers erklärte, „dessen Werk aufzudecken er für eine Ehrenpflicht gegen Dürer's Namen hält". Wie vorauszusehen war, haben sich gewichtige Stimmen gegen die mit unfehlbarer, fast beleidigender Entschiedenheit ausgesprochene Ansicht Thausing's erhoben. Zuerst trat der neueste Biograph Dürer's, A. v. Eye, auf und suchte in einem längeren, sehr eingehenden Aufsatze (Anzeiger für Kunde deutscher Vorzeit, 1871, Nr. 3—4) durch Darlegung einer Reihe von Thatsachen und den Hinweis auf die vortreffliche Charakteristik der Physiognomieen in diesen, trotz der mannigfach nachweisbaren Schwächen der Zeichnung, die Echtheit zu beweisen. Dann trat der Magistrat in Bamberg (Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. VI., Seite 271—72), ohne wesentliche Gründe beizubringen, „mit aller Entschiedenheit der Ansicht Thausing's entgegen". Etwas später publicirte A. v. Zahn (Jahrbücher für Kunstwissenschaft, Bd. IV., Seite 237 bis 248) eine sehr gründliche Untersuchung der fraglichen Zeichnungen, besonders in Betreff ihrer, freilich meist später hinzugefügten Unterschriften, welche ihn zu dem Resultate führten, dass die Zeichnungen zwar gut seien und aus Dürer's Zeit stammen, dass jedoch „kein Grund vorliege, an Dürer selbst zu denken". Dann trat W. Lübke in einem mit bekannter Gewandtheit geschriebenen, geistvollen Aufsatze (Kunst-Chronik, Bd. VI., Seite 193—95) wegen der Vortrefflichkeit der fraglichen Zeichnungen mit Energie für die Echtheit derselben ein.

Trotz aller dieser Widersprüche konnte Thausing sich nicht entschliessen, seine Behauptung zurückzunehmen, sondern wiederholte dieselbe in einem besonders gegen Lübke gerichteten Aufsatze (Kunst-Chronik, Bd. VII., Spalte 29—32) und in einem an A. v. Zahn gerichteten offenen Briefe „Ueber den Anonymus der linkshin gewandten Profilköpfe" (Jahrbücher für Kunstwissenschaft, Bd. IV., Seite 347—53). Er erklärt sich mit dem Hauptresultat von Zahn's Untersuchung einverstanden, widerlegt aber die von A. v. Eye gemachte Angabe in Betreff der Aehnlichkeit einiger Bildnisse und anderweitig beglaubigter Portraits derselben Personen und vertheidigt seinen Ausdruck „Fälschung".

Von Männern, welche der Ansicht Thausing's zustimmen, hat öffentlich bis jetzt nur A. Woltmann (Ergänzungsblätter, Bd. VII., Seite 669) in einer kurzen Notiz sich vernehmen lassen.

Damit dürfte dieser interessante Streit, welcher die allgemeine Aufmerksamkeit auf jene Zeichnungen gelenkt und zu genauestem Studium derselben angeregt hat, jetzt vorläufig, bis neue Thatsachen aufgefunden sind, beendigt sein. Jeder Unparteiische kann sich nur mit Hülfe des während des Streites herbeigeschafften Materiales leichter ein Urtheil bilden als vorher. Ein bestimmtes Endurtheil zu sprechen, ist sehr schwer. R. Bergau.

Der Brand der königl. Kunst-Akademie zu Düsseldorf.

(Aus der Zeitschrift für bildende Kunst.)

In der Nacht vom 19. zum 20. März hat eine furchtbare Feuersbrunst einen grossen Theil der Akademie zu Düsseldorf zerstört. Gegen 3 Uhr Morgens wurde die Stadt durch die Brandsignale aus tiefstem Schlafe aufgeschreckt. Mächtige Rauchwolken stiegen zum Himmel und ein gluthrother Schein war weithin sichtbar. Es bot einen schaurig-schönen Anblick, die Flammen emporlodern und sich im Rheine spiegeln zu sehen, an dessen Ufer bekanntlich das ehemalige Residenzschloss der Herzöge von Jülich-Cleve-Berg, worin sich gegenwärtig die Akademie befindet, erbaut ist. Von hier aus wurde auch durch die Brückenwache schon um Mitternacht der erste Lichtschein bemerkt. Doch erregte derselbe noch keinen Verdacht, da man annahm, dass bei Licht gearbeitet werde. Erst nach geraumer Zeit nahm die Helligkeit in auffälliger Weise zu. Nun wurde Meldung davon gemacht und die Brandglocke geläutet. Es dauerte ziemlich lange, bis die Löschmannschaft mit den Spritzen anlangte, wie sich dieselbe denn überhaupt eben so wenig wie die aufgestellte Schutzmannschaft ihrer Aufgabe gewachsen zeigte und zu schwerwiegenden Klagen gerechte Veranlassung gab. Inzwischen hatte sich das Feuer, durch den starken Nordost-Wind begünstigt, mit rasender Schnelligkeit ausgebreitet, so dass eine Rettung vieler Kunstsachen unmöglich wurde und man sich hauptsächlich darauf beschränken musste, die noch nicht ergriffenen Theile des weitläufigen Gebäudes zu schützen. Der Brand scheint nach übereinstimmenden Aussagen in dem Zimmer entstanden zu sein, worin sich das Secretariat des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen befindet. Hier war am Nachmittag bei mässiger Heizung gearbeitet worden. Doch verliessen die darin Beschäftigten das Zimmer schon früh, und da keiner derselben Tabak geraucht oder sonst wie mit Feuer zu thun gehabt hatte, so ist es kaum erklärlich, wie der fürchterliche Brand entstanden, der, bei der Stille der Nacht anfänglich unbeachtet, bald die angränzenden Ateliers erfasst hatte. Als das Feuer einmal die ausgetrockneten Eichenholzbalken des Dachstuhls erreicht hatte, fand es so reiche Nahrung, dass bald auch die entfernteren Theile des Schlosses in Flammen standen. Zum grossen Glück sind die reichhaltigen Schätze des Kupferstich-Cabinets gerettet. Dieselben bestehen bekanntlich aus 14,000 Handzeichnungen und 24,000 Stichen aller Schulen, denen sich eine Sammlung von 248 Aquarell-Nachbildungen italienischer Meisterwerke von J. A. Ramboux anschliesst, deren Verlust nicht genug zu beklagen gewesen wäre. Prof. Andreas Müller, Lehrer der Kunstgeschichte und Conservator der Akademie, welcher auf die ersten Feuerzeichen an Ort und Stelle eilte, hat sich um die Erhaltung dieser Schätze grosse Verdienste erworben, wobei er durch die energische Hülfe des Militärs, vieler junger Künstler und einiger Kaufleute und Handwerker bestens unterstützt wurde. Dagegen hat er leider die Vernichtung seiner eigenen Arbeiten zu betrauern, da sein Atelier eines der ersten war, denen sich die Flammen mittheilten. Ausser seinen sämmtlichen Studien hat Prof. Müller sein grosses Altarbild für die Kirche in Zifflich an der holländischen Gränze „St. Joseph" eingebüsst, welches nach vierjähriger Arbeit nahezu vollendet war. Eben so verbrannten alle Studien, Cartons und Skizzen von Joseph Kehren, der ein bedeutsames Gemälde: „Saulus an der Leiche des gesteinigten Stephanus", begonnen hatte und einen schönen, mit Kohle gezeichneten Entwurf: „Ahasverus", in Oelfarben auszuführen gedachte. Auch Th. Maassen und P. Molitor sehen sich ihrer Arbeiten beraubt, die gleich den Schöpfungen von H. Commans und R. Risse vollständig vernichtet sind. In des letzteren Atelier befanden sich gerade fünf fertige Bilder, zur Absendung auf verschiedene Ausstellungen bereit. Am schwersten von Allen aber dürfte Prof. H. Wislicenus betroffen sein, dessen Werkstatt ebenfalls ganz ausgebrannt ist. Die Menge verschiedener Cartons, die theilweise, wie das grosse „Götterbacchanal", noch nicht zur Ausführung gelangten, und sechs treffliche Bilder, deren Vollendung nahe bevorstand, sind gleich zahlreichen Studien und Entwürfen untergegangen. Die auch coloristisch rühmenswerthen Gemälde behandelten die vier Jahreszeiten, in lebensgrossen Frauengestalten symbolisch dargestellt, für die Nationalgalerie in Berlin, eine gewappnete Germania auf der Wacht am Rhein und eine grosse Lorelei. Unweit von dem Atelier von Wislicenus liegt die Dienstwohnung des Akademie-Inspectors, Malers Holthausen, welche auch zerstört wurde; doch gelang es den Bewohnern, sich selbst zu retten, wie denn überhaupt glücklicherweise kein Menschenleben zu beklagen ist. Die

Landschafterclasse mit den dort befindlichen Studien der Schüler derselben, ein Theil der Kupferstecher- und die Bauclasse wurden gleichfalls ein Opfer der Flammen. Dagegen konnten die werthvollen Arbeiten aus den Ateliers der Professoren Deger, Karl Müller (Bruder von Andreas Müller) und J. Keller bis auf einiges Wenige in Sicherheit gebracht werden. Auch das grosse Bild „Die Grablegung Christi" von Prof. Julius Röting hat man gerettet, doch ist es so stark beschädigt, dass seine Wiederherstellung sehr schwierig, wenn nicht unmöglich sein dürfte. Aus der Werkstatt des Prof. August Wittig ist das Bedeutendste herausgeschafft worden, doch ist sein Verlust an Gypsmodellen, Formen und Abgüssen, so wie an unbrauchbar gewordenem Marmor immerhin beträchtlich. Leider sind auch die vier kolossalen Reliefs, welche Wittig eben beendet hatte, gänzlich zerstört worden. Dieselben gaben in schönen Medaillons die Portraits von Raphael, Michel Angelo, Dürer und Holbein wieder und waren für die jüngst restaurirte Rheinfaçade der Akademie bestimmt, wo sie in den nächsten Tagen angebracht werden sollten. Ein grosses Glück muss es genannt werden, dass sich der Brand nicht auf den Saal ausdehnte, worin sich die Reste unserer ehemaligen Galerie befinden, unter denen die „Himmelfahrt Mariä" von Rubens die grösste Bedeutung hat. Man hatte dieses kolossale Bild schon von der Wand genommen, um es nöthigenfalls fortschaffen zu können, was aber immerhin sehr schwer gehalten haben würde, da es auf eine starke Eichenholzplatte gemalt und deswegen 1805 nicht mit nach München gebracht worden ist. Eine werthvolle Sammlung von neuen Oelgemälden, welche die Mitglieder des „Vereins Düsseldorfer Künstler zu gegenseitiger Unterstützung und Hülfe" für eine demnächst zu Gunsten desselben Statt findende Verloosung geschenkt haben, konnte aus den Räumen des Schlosses, wo sie einstweilen aufgestellt war, noch eben gerettet werden, ehe dieselben vom Feuer verzehrt wurden. Der Antikensaal, das Museum der Gypsabgüsse und die darüber befindliche Landesbibliothek sind ebenfalls erhalten worden. Der Hauptverlust trifft die obengenannten Historienmaler, die aber um so härter betroffen sind, als sich die Früchte jahrelangen Strebens, wie Studien u. dgl., eben durch nichts ersetzen lassen. Dabei waren deren Werke, bis auf sehr geringe Ausnahmen, nicht versichert, so dass sich zu dem ideellen auch der materielle Verlust gesellt. Doch ist gegründete Aussicht vorhanden, dass sich der Staat zur Deckung des letzteren bereit finden lässt, eingedenk der vielen Opfer, welche die Künstlerschaft Düsseldorfs stets für patriotische und philantbropische Zwecke gebracht hat. Auch hat sich hier in der Stadt ein Comité von angesehenen Männern gebildet, welches den schwer heimgesuchten Künstlern thätige Hülfe zu leisten bezweckt; und selbst aus London und anderen fernen Städten sind schon Beweise aufrichtiger Theilnahme und schätzenswerthe Anerbietungen eingelaufen, wie denn auch eine zahlreich besuchte Generalversammlung des Künstler-Unterstützungsvereins einstimmig beschlossen hat, den geschädigten Mitgliedern so viel wie eben möglich beizustehen. Schwere Verluste trafen auch den Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, dessen gesammtes Inventar mit allen Platten und Abdrücken seiner Prämienblätter, so wie die Holzstöcke der Rethel'schen Fresken ein Raub der Flammen wurden. Man hat allerdings die Platte des berühmten Keller'schen Stiches der Disputa im Schutt ganz zusammengebogen wieder aufgefunden, doch hat eine chemische Untersuchung ergeben, dass eine Herstellung derselben kaum möglich sein wird, weil sie ganz verkratzt und oxydirt ist. Glücklicher Weise befanden sich die Gelder und Werthpapiere des Kunstvereins nicht im Secretariat, und der Verwaltungsrath des Vereins hat beschlossen, seine Geschäfte ungestört fortzuführen und die Buchführung aus den Büchern und Correspondenzen der Agenten möglichst herzustellen.

Gegenwärtig ist eine gerichtliche Untersuchung über die Entstehung des Brandes eingeleitet, die wohl manche Begehungs- und Unterlassungs-Sünden offenbaren wird.

Die ausgebrannten Umfassungsmauern der Akademie bieten einen traurigen Anblick dar. Wir hoffen indessen zuversichtlich, dass auch hier bald aus den Ruinen neues Leben blühen werde. Moriz Blanckarts.

Färbung der Kirchen.

Wir wollen drei Grundsätze für die einfache Färbung von Kirchen aufstellen, und dabei recht nahe bei der Praxis des Mittelalters bleiben.

1. Wenn das Material schöngefügter Haustein ist, wie er wenigstens für die ausgezeichneten Bauglieder, als Sockel, Pfeiler, Gurten, Fensterlaibungen etc. früher oft und jetzt auch wieder hier und da in Anwendung kommt, so lasse man ihn in seiner Naturfarbe; denn da der Stein immer das schönste, kostbarste und sinnreichste Material für Kirchenbauten bleibt, so ist kein Grund vorhanden, ihn zu verläugnen oder mit irgend einer Farbe zu verhüllen.

Ist der Bau alt und der Haustein früher schon übertüncht worden, so soll man ihn blosslegen, wenn es an-

geht;[1]) für den Dom zu Seckau z. B. möchten wir hiermit ein Wort einlegen, dass eine Restaurirung in diesem Sinne in Angriff genommen werde. Diese Arbeit des Blosslegens ist nicht mit unmässigen Kosten verbunden; jedenfalls lohnt sie sich hinlänglich durch Enthüllung der kostbaren Structur. Wo aber solches Verfahren nicht angewendet werden kann, z. B. bei stark porösem Tuff, in dessen grosse Poren sich die Tünche tief hineingelegt hat, da gebe man dem Steine seine natürliche Farbe, wie es in neuester Zeit (freilich um einige Töne zu dunkel) zu St. Leonhard in Murau geschehen ist. Um diese natürliche Farbe des Steines herzustellen, sucht man am besten die verwendete Steinart in der Umgegend zu finden, zerreibt eine genügende Menge und mischt damit die Tünche bis zu jener Sattheit der Farbe, welche der Naturfarbe des Steines am nächsten kommt. So ist z. B. natürlicher gelber oder rother Tuff fast in jeder Gegend zu finden, wo er zu Bauten ehedem verwendet worden ist. Will man sich jedoch auch diese Mühe ersparen, so bietet der gleichfarbige Erdocker, wie man ihn kauft, ein gutes Surrogat.

Die natürlichen Steinfugen kann man mit gedämpftem Weiss herausstreichen. Wie gut sich letzteres ansieht, auch bei dem natürlichen, ungefärbten Tuff, zeigt z. B. die St. Leonhardkirche zu Tamsweg.

So viel bezüglich der ausgezeichneten, aus Stein hergestellten Bauglieder.

2. Was nun aber die Färbung der Wände betrifft, welche aus unregelmässigen Bruchsteinen oder Ziegeln construirt und verputzt sind, so ist vor Allem der Grundsatz festzuhalten, dass sich dieselbe nach der Farbe der kräftig hervortretenden Bauglieder (Pfeiler, Rippen, Gesimse etc.) zu richten habe; im Allgemeinen sind die Wände in der Farbe dieser letzteren, aber um zwei, drei Abtönungen lichter zu halten, niemals jedoch dunkler! Die Rippen etc. lichter machen als die Wände, ist unnatürlich; denn was als tragendes Glied durch seine Natur und Bestimmung kräftiger ist, muss auch in der Farbe kräftiger erscheinen. Das Gewölbe und speciel die Gewölbekappen müssen als der leichteste, den höchsten Lichtraum bildende Theil noch lichter gehalten werden als die Wände, und zwar wieder um zwei oder drei Abtönungen derselben Farbe. Ein dunkel gefärbtes Gewölbe ist drückend.

1) Reichensperger, „Fingerzeige", S. 44 sagt: „Wo durch aufgelegte Tünche oder Oelfarbe der Haustein unsichtbar geworden ist, entferne man besagten Kleister. Zu diesem Zwecke eignen sich hölzerne Werkzeuge am besten. In den meisten Fällen reicht sogar das blosse Abwaschen aus, und zwar, wo Oelfarbe zu beseitigen ist, mit einer Auflösung von americanischer Pottasche, wovon etwa ein Pfund auf eine Flasche Wasser kommt."

Wie schon früher bemerkt, muss man warme Farben nehmen, die einen stärkeren oder schwächeren Stich ins Röthlichgelb haben. Ueber die passende Mischung der Farben und über die Wahl der Farbstoffe hoffen wir nächstens zu handeln.

3. Das Aeussere der Kirche soll man gar nicht färben. Denn wendet man nicht kostspielige Farbstoffe und eine kostspielige Behandlung an, so ist Wind, Regen und Sonne mit einer solchen Schminke bald fertig; und man weiss schon, wie schön ein Gesicht ist, dem die Schminke schleissig wird.

Dem Charakter des Gotteshauses, den grossen und kräftigen Formen seiner Architektur steht das ungeglättete, altersgraue Aussehen wohl an, welches ausser dem Steine ein grober Mörtelverwurf verleiht. Die Alten haben meist nur groben Verputz angewendet, jedoch denselben recht stark ausgespritzt. Wir wissen, dass solcher Verwurf aller Ungunst der Witterung getrotzt hat viele Jahrhunderte hindurch. Um dem Verputze noch grössere Haltbarkeit zu verleihen, kann man ihn mit Wasserglas überwaschen. Durch dieses Mittel kann man auch die Färbung im Innern dauerhafter machen. Ziegelbauten, deren Gemäuer eine schöne Structur aufweisen, lässt man äusserlich am besten im natürlichen Zustande, wie man es z. B. an der neuen Marienkirche in Graz sieht. In Italien und Niederdeutschland war und ist diese Sitte sehr verbreitet. Da jedoch unser Ziegelmaterial schnell verwittert, so ist bei uns — um so zu sprechen — ein Fixativ nöthig; übrigens müssen die Ziegel jedenfalls doppelt gebrannt sein. Näheres darüber und über das Verfahren mit Wasserglas ein andermal!

(Kirchenschmuck.)

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Nürnberg. Zwei Conservatoren am Germanischen Museum zu Nürnberg, J. H. Müller und J. Falke, gründeten 1856 eine „Zeitschrift für deutsche Culturgeschichte", die indess schon nach vierjährigem Bestande wieder einging. Jetzt will der Erstgenannte, Studienrath Dr. Müller, der zuletzt Conservator des Welfen-Museums und der Landes-Alterthümer in Hannover war, das Unternehmen als „Neue Folge" wieder aufnehmen, und hat sich dazu der Beihülfe einer langen Reihe der bekanntesten deutschen Geschichts- und Alterthumsforscher versichert, unter ihnen: Barack, Bartsch, Bergau, Birlinger, beide Droysen, Ennen, Essenwein, v. Eye, Jacob und Joh. Falke, Giesebrecht, Grotefend, Hettner, Al. Kaufmann, Kohl, Kriegk, Lindenschmitt, Lübke, Rückert, Usinger, Waitz, Wattenbach, Wegele, Weinhold, Wilmans und J. V. Zingerle. Im Verlage Karl Meyer's zu Hannover sollen jährlich 12 Hefte à 4 Octavbogen für 6 Thlr. erscheinen.

Wien. Rücksichtlich der Welt-Ausstellung 1873 in Wien ist folgendes Special-Programm für die Gruppe 25: „Bildende Kunst der Gegenwart", ausgegeben worden, worauf wir die betreffenden Künstler aufmerksam machen: Entsprechend der hohen Bedeutung dieser Gruppe und um die ungestörte Betrachtung der Werke der bildenden Kunst zu sichern, wird bei der Welt-Ausstellung in Wien im Gegensatze zu den bisherigen Welt-Ausstellungen ein eigenes Ausstellungs-Gebäude für Kunstwerke errichtet. Dasselbe wird mit dem Hauptgebäude verbunden, nach den neuesten Erfahrungen construirt und mit Ober- und Seitenlicht versehen sein.

1. In diese Gruppe werden alle Originalwerke der bildenden Kunst, welche seit der Welt-Ausstellung in London des Jahres 1862 geschaffen worden sind, aufgenommen, und zwar:

a) Architektur: Entwürfe, Pläne, Skizzen, Modelle und Aufnahmen architektonischer Werke. Von jedem Werke können jedoch in der Regel, ausser den perspectiven Ansichten, nur so viele Blätter zur Ausstellung gelangen, als zu dessen Verständniss unmittelbar nothwendig sind und der gegebene Raum es gestattet; andere dazu gehörige Blätter können auf Wunsch des Künstlers in eigenen Mappen aufgelegt werden;

b) Sculptur mit Inbegriff der figuralen Kleinkunst, Graveur- und Medailleurkunst;

c) Malerei: Oelgemälde, Aquarelle, Miniaturen, Pastellgemälde, Gouaches, Glasmalereien, Zeichnungen und Cartons;

d) zeichnende Künste, und zwar: Kupfer- und Stahlstiche, Radirungen, Holzschnitte, Lithographieen.

2. Ausgeschlossen sind:
Alle Arten von Copieen, so wie jene Werke, welche nicht entsprechend eingerahmt sind; eben so werden runde oder ovalförmige Rahmen oder auch solche mit abgeschnittenen Ecken nur dann angenommen, wenn sie in viereckige Einfassungen eingefügt sind.

3. Die räumliche Anordnung dieser Gruppe ist, wie bei den anderen Gruppen, eine geographische. (Siehe allgemeines Programm XII.)

4. Jeder an der Ausstellung theilnehmende fremde Staat bestimmt durch eine von seiner Ausstellungs-Commission berufene Zulassungs-Jury jene Kunstwerke, welche zur Ausstellung gelangen sollen.

5. Ueber die Aufnahme der inländischen Werke der bildenden Kunst entscheiden in der Regel die in den Kronländern aus der Mitte der Landes-Ausstellungs-Commissionen gewählten Zulassungs-Jurys.

6. Für Wien und Niederösterreich wählt die Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens aus ihrer Mitte eine Zulassungs-Jury. Allen Künstlern der übrigen im Reichsrathe vertretenen Königreiche und Länder steht es übrigens frei, ihre Werke bezüglich der Aufnahme der von der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens gewählten Zulassungs-Jury zu unterbreiten.

7. Das Arrangement der Kunstwerke bleibt jedem an der Ausstellung sich betheiligenden fremden Staate selbst überlassen; das Arrangement der Werke jener Künstler, welche den im Reichsrathe vertretenen Königreichen und Ländern angehören, leitet die Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens.

8. Alle zur Ausstellung bestimmten Kunstwerke müssen bis 1. Juli 1872 bei dem General-Director angemeldet sein, und zwar mit genauer Angabe des Namens des Künstlers und des Eigenthümers, des Gegenstandes der Darstellung, des Werthes und, wenn das Kunstwerk verkäuflich, des Preises.

Es ist gestattet, den Preis eines Kunstwerkes im Kataloge anzugeben.

9. Die Aussteller der Gegenstände der bildenden Kunst haben keinerlei Platzgebühr zu entrichten.

10. Die Ausstellungs-Objecte werden vom 1. Februar bis incl. 15. April 1873 in den Ausstellungsraum zugelassen.

11. Alle Anmeldungen und Einsendungen sind zu adressiren: An den General-Director der Welt-Ausstellung 1873 in Wien, mit der Bezeichnung „Section für bildende Kunst."

12. Auf der Rückseite eines jeden Kunstwerkes, wie in der Kiste, in der sich das Werk befindet, ist der Name des Künstlers und des Eigenthümers, der Gegenstand der Darstellung, so wie der Werth oder der Preis desselben ersichtlich zu machen.

13. Die näheren Bestimmungen bezüglich der Einsendung, Auspackung etc. enthalten die allgemeinen Reglements, und sei hier aus diesen nur wiederholt, dass die Daten, welche sich auf die bei den in- und ausländischen Verkehrs-Anstalten erlangten Transport-Begünstigungen für Ausstellungs-Gegenstände beziehen, von der General-Direction vor dem 1. Juli 1872 veröffentlicht werden.

14. Für die Versicherung der vom Auslande eingesendeten Kunstwerke während der Dauer der Ausstellung haben die betreffenden ausländischen Commissionen Sorge zu tragen.

15. Der General-Director wird durch Aufstellung von Agenten den Verkauf jener Kunstwerke erleichtern, welche von den Ausstellern als verkäuflich bezeichnet werden.

16. Für die Beurtheilung der ausgestellten Kunstwerke wird eine internationale Jury gebildet werden; bezüglich ihrer Zusammensetzung und Wirksamkeit werden nähere Bestimmungen folgen.

17. Als Anerkennung hervorragender Leistungen auf dem Gebiete der bildenden Kunst werden Medaillen Einer Gattung (die Kunstmedaille) verliehen.

18. Künstler, welche an der Preisbewerbung nicht Theil zu nehmen wünschen, haben dies bei der Einsendung ihrer Werke bekannt zu geben, in welchem Falle diese letzteren mit der Bezeichnung *„Hors Concours"* versehen werden. (Siehe allgemeines Programm XIV.)

Wien (42, Praterstrasse), 28. Januar 1872.

Der Präsident der kaiserlichen Commission: Erzherzog Rainer.

Der General-Director: Freiherr v. Schwarz-Senborn.

Bemerkung.

Alle auf das Organ bezüglichen Briefe und Sendungen möge man an den Redacteur und Herausgeber des Organs, Herrn Dr. van Endert, Köln (Apostelnkloster 25), adressiren.

(Hierbei eine artistische Beilage.)

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst
herausgegeben und redigirt von
F. van Endert in Cöln.
Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 10. — Köln, 15. Mai 1872. — XXII. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Die berühmtesten Heiligen in der bildenden Kunst.

Von B. Eckl in München.

Der h. Benedictus, Ordensstifter.

I.

Lebensbild und Legenden.

Der heilige Benedictus war aus einer edlen Familie im Städtchen Nursia, im Herzogthum Spoleto, um das Jahr 480 n. Chr. geboren. Er ward nach Rom geschickt, um daselbst gelehrte Bildung zu erhalten, und machte so grosse Fortschritte in derselben, dass er zur Hoffnung berechtigte, er werde einmal ein ausgezeichneter Gerichtsredner werden; aber er scheint schon als Knabe einen tiefen Abscheu vor den ausgelassenen Sitten der jungen Leute, welche mit ihm studirten, gefasst zu haben, und das böse Beispiel um ihn her trieb ihn, anstatt ihn zu verleiten, nach dem entgegengesetzten Extreme. Um diese Zeit waren die Ansichten des h. Hieronymus und des h. Augustinus über das einsame Leben und die Busse im Abendlande noch herrschend, und den jungen Benedict trieb sein Abscheu vor dem lasterhaften Leben seiner Umgebung und der Einfluss jener religiösen Begeisterung, welche der Geist jener Zeit war, im Knabenalter von fünfzehn Jahren in eine Einsiedelei.

Als er Rom verliess, begleitete ihn seine Amme, welche ihn von Jugend auf erzogen hatte und mit der grössten Zärtlichkeit liebte. Diese gute Frau begleitete ihn, da sie vielleicht im Zweifel war, ob ihr Pflegling von Sinnen oder wirklich begeistert sei, auf all seinen Schritten und Tritten, pflegte ihn mit der ganzen Sorgfalt einer Mutter, bettelte für ihn und bereitete die kärgliche Speise für ihn, zu deren Annahme sie ihn zu bewegen vermochte. Aber während er so erhalten und getröstet wurde, hielt Benedictus seine Busse noch nicht für vollständig und wirksam genug; er entfernte sich heimlich von seiner Amme und verbarg sich unter den Felsen von Subiaco, einer Wüste, welche ungefähr 12 Stunden von Rom entfernt war. Er traf hier einen Einsiedler, der Romanus hiess und dem er seine frommen Bestrebungen anvertraute. Alsdann floh er nach einer Höhle *(il sacro speco)*, wo er drei Jahre lang, seiner Familie und der Welt unbekannt, lebte und von dem Einsiedler Romanus mit der erforderlichen Nahrung versehen wurde. Dieselbe bestand aber nur in Brod und Wasser, das Romanus ihm von seiner eigenen kärglichen Nahrung reichte.

Bei diesem einsamen Leben hatte Benedict viele Versuchungen zu bestehen; und er erzählt selbst, dass die Erinnerung an ein schönes Weib, dass er einst zu Rom gesehen, seine Phantasie einmal so eingenommen habe, dass zu befürchten stand, sie möchte seine Tugend überwältigen, so dass er schon daran war, seine Einsamkeit zu verlassen, um jenes Gesicht und jene Gestalt aufzusuchen, welche seine kranke Einbildungskraft heimsuchte und seine Träume störte. Er fühlte aber oder — denn diess war der Glaube der Zeit — er glaubte wenigstens zu fühlen, dass dieser Angriff auf seine Standhaftigkeit nur vom Feinde des Menschengeschlechtes herrühren könnte. In einer Krisis dieser zerstreuenden Begierden rannte er eiligst aus seiner Höhle und warf sich in ein dichtes Brombeergestränch und in Nesseln, auf welchen er sich so lange wälzte, bis er am ganzen

Leibe blutete. Hierauf verliessen ihn die Feinde und er ward von derartigen Versuchungen nie wieder angegriffen. Man zeigt im Klostergarten zu Subiaco noch heutzutage die Rosenstöcke, welche von eben diesen durch diese poetische Legende geheiligten Brombeersträuchern fortgepflanzt worden sind.

Der Ruhm des jungen Heiligen verbreitete sich jetzt in der ganzen Umgegend. Die Schäfer und die armen Landleute brachten ihre Kranken nach seiner Höhle, auf dass er sie heilen möchte; Andere baten ihn um sein Gebet; man stritt sich, wer ihm die geringe Speise bringen dürfte, die er brauchte, und eine Eremiten-Gesellschaft liess ihn bitten, dass er sich an ihre Spitze stellen möchte. Da er aber wusste, dass es um die Sitten dieser Gemeinde nicht sonderlich gut stehe, weigerte er sich anfänglich, diesem Ansuchen zu entsprechen, und gab erst auf vieles Zureden und in der Hoffnung nach, dass es ihm vielleicht gelingen könnte, die Missbräuche, welche sich in diesem Kloster eingeschlichen, zu verbessern. Aber als er sich dahin begeben, erfüllte die Strenge seines Lebens diese verkehrten Menschen mit Neid, Hass und Unruhe, und einer derselben machte sogar den Versuch, ihn in einem Becher Weines zu vergiften. Benedict segnete den Becher, als er ihm überreicht wurde, wie gewöhnlich, und indem er das Zeichen des h. Kreuzes über denselben machte, da entfiel der Becher sogleich den Händen des Verräthers, zerbrach und der Inhalt ward auf den Boden verschüttet. Dies ist eine in den Benedictinerklöstern häufig dargestellte Scene. Er erhob sich alsdann, sagte den Mönchen, dass sie sich nach einem anderen Oberen umsehen sollten, verliess sie und kehrte nach seiner Einsiedelei zu Subiaco zurück, wo er, um den starken Ausdruck des h. Gregorius zu gebrauchen, „bei sich selber wohnte“, weil er seinem Geiste dadurch nicht gestatten wollte, die Gränzen, die er ihm angewiesen, zu überschreiten, indem er ihn stets in der Gegenwart seines Gewissens und seines Gottes erhielt.

Aber schon konnte Subiaco länger keine Wüste mehr genannt werden, denn es strotzte von den Hütten und den Zellen derjenigen, die der Ruf seiner Heiligkeit, seiner Tugenden und seiner Wunder um ihn versammelt hatte. Er wies sie, um eine Art der Zucht und Ordnung in dieser Gemeinde einzuführen, an, zwölf Klöster zu errichten, in deren jedem zwölf Schüler mit je einem Obern sein sollten. Viele derselben waren aus Rom und aus anderen Städten gekommen, und unter Anderen kamen auch zwei Senatoren, Anicius und Tertullus, Männer von hohem Rang, indem sie ihre Söhne, Maurus und Placidus, zu ihm brachten und ihn inständig baten, dass er sie auf dem Wege des Heils erziehen möchte. Maurus war damals ein Knabe von ungefähr eilf oder zwölf Jahren, und Placidus ein erst fünfjähriges Kind. Benedict nahm sie unter seine ganz besondere Obsorge, und seine Gemeinde nahm mehrere Jahre lang fortwährend an Zahl der Mitglieder und an Berühmtheit so wie an brüderlicher Liebe und Heiligkeit des Lebens zu. Aber der Feind des Menschengeschlechtes konnte selbstverständlich einen seiner Macht so feindlichen Zustand der Dinge nicht lange ertragen; er reizte daher einen Priester, Namens Florentius, der, da er sah, dass seine Schüler und Anhänger durch die höheren Tugenden und die Demuth des h. Benedict angezogen wurden, in Wuth gerieth, an, seinen guten Ruf zu verdächtigen und sogar ihm durch ein vergiftetes Brod nach dem Leben zu streben, und da dies nicht gelang, führte Florentius in eines der Klöster sieben junge Frauenspersonen ein, welche der Keuschheit der Mönche Benedict's zusetzen sollten. Benedict entfernte sich von Subiaco; aber kaum hatte er den Platz verlassen, als sein Schüler Maurus einen Boten absandte, um ihm zu sagen, dass sein Feind Florentius durch einen Fall von der Galerie seines Hauses das Leben verloren habe. Benedict, weit entfernt, sich darüber zu freuen, beweinte vielmehr das traurige Schicksal seines Widersachers und legte Maurus wegen der Freude, welche er über das Unglück, das ihren Feind überwältigt, ausgedrückt, eine strenge Busse auf.

Das Heidenthum war damals noch nicht so vollständig aus Italien verbannt, dass es an manchen einsamen Plätzen nicht auch noch Tempel und Priester und Verehrer der falschen Götter gab. Es begab sich, dass, während die Bischöfe Roms damit beschäftigt waren, die Macht der Kirche auszubreiten und das Christenthum bei weit entfernten Nationen zu predigen, innerhalb etwa einer Tagereise von der Hauptstadt des Christenthums noch ein Nest voll Götzendiener bestand. In einem heiligen Haine, in der Nähe des Gipfels des Monte Cassino, stand ein Apollo-Tempel, wo der Gott oder, als was er damals betrachtet wurde, der Teufel, noch mit unheiligen Gebräuchen verehrt wurde.

Benedict hatte von diesen Gräueln gehört und begab sich desshalb in die Nähe des Monte Cassino; er predigte jenen getäuschten Leuten das Reich Christi, bekehrte sie durch seine Beredsamkeit und seine Wunder, überredete sie endlich, die Statue zu zerbrechen, den Altar niederzureissen und den geweihten Hain zu verbrennen. Und er erbaute an derselben Stelle zu Ehren der zwei Heiligen, welche er als Muster (den einen des beschaulichen und den anderen des thätigen Lebens)

betrachtete, nämlich des h. Johannes des Täufers und des h. Martin von Tours, zwei Capellen.

Hierauf legte er, weiter oben auf dem Gipfel des Berges, den Grund zu jenem berühmten Kloster, welches nachher als die Mutter-Anstalt seines Ordens betrachtet worden ist. Von dort aus wurde die berühmte Regel verkündet, welche seit jener Zeit das allgemeine Gesetz der Mönche Westeuropa's geworden ist und dem Mönchthum seine bestimmte Form und Gestalt gegeben hat. Die Regel, welche den Cönobiten des Abendlandes gegeben worden und welche, nach einer alten Tradition, dem h. Pachomius von einem Engel verkündet worden, umfasste die drei Gelübde der Armuth, der Keuschheit und des Gehorsams. Diesen dreien fügte der h. Benedict noch zwei andere bei: das erste war Handarbeit — diejenigen, welche in diese Gemeinschaft eintraten, mussten des Tages sieben Stunden mit ihren Händen arbeiten; zweitens die Gelübde waren lebenslänglich, aber er ordnete an, dass der Ablegung dieser lebenslänglichen Gelübde ein einjähriges Noviciat vorangehen sollte, während dessen das ganze Ordensgesetzbuch öfters vom Anfang bis zu Ende gelesen werden sollte und der Leser am Schlusse mit emphatischer Stimme sagte: „Das ist das Gesetz, unter welchem du leben und nach der Seligkeit streben sollst; kannst du es halten, dann tritt in den Orden; wo nicht — gehe hin im Frieden — du bist frei.“ Aber die einmal abgelegten Gelübde waren unwiderruflich und die Bestrafung des Bruches derselben sehr streng. Doch im Ganzen genommen und wenn man von dem Aberglauben jener Zeit absieht, war die Regel, welche St. Benedict seinem Orden gegeben, human, gemässigt, weise und athmete im hohen Grade christlichen Geist.

Am Ende seines langen Lebens ward Benedict durch die Ankunft seiner Schwester Scholastica für so viele Trübsale getröstet. Dieselbe hatte sich schon früher dem religiösen Leben gewidmet und schlug jetzt ihre Wohnung in einer einsamen Zelle, welche nur einige tausend Schritte von seinem Kloster entfernt war, auf. Von der h. Scholastica ist nur wenig bekannt, ausgenommen, dass sie ihres Bruders Frömmigkeit und Selbstverläugnung nachahmte, und obgleich nirgends vorkommt, dass sie irgend welche Gelübde abgelegt habe, wird sie gleichwohl gewöhnlich als die erste Benedictiner-Nonne betrachtet. Als sie ihren Bruder nach dem Monte Cassino begleitete, brachte sie um sich eine kleine Gemeinschaft religiöser Frauen zusammen; aber es wird von ihr nichts weiter erwähnt, als dass sie ihn des Jahres einmal zu besuchen pflegte. Einmal, als sie fast bis spät in die Nacht von geistlichen Dingen gesprochen, stand Benedict auf, um fort zu gehen; seine Schwester bat ihn, noch eine kleine Weile da zu bleiben; aber er weigerte sich dessen. Da betete Scholastica, indem sie ihr Haupt über ihre gefalteten Hände beugte, dass der Himmel dazwischen treten und es ihrem Bruder unmöglich machen sollte, sie zu verlassen. Und es kam sofort ein so wüthender Sturm und Regen, Donner und Blitz, dass Benedict seine Abreise einige Stunden verschieben musste. Sobald der Sturm nachgelassen, nahm er von seiner Schwester Abschied und kehrte nach seinem Kloster zurück; es war das letzte Mal, dass sie beisammen waren. Die h. Scholastica starb nach zwei Tagen, und der h. Benedict sah, als er in seiner Zelle betete, die Seele seiner Schwester in Gestalt einer Taube gen Himmel emporsteigen. Dieses Ereigniss ist oft auf Gemälden, welche für Benedictiner-Nonnenklöster gemalt werden, dargestellt.

Man könnte ganze Bände anfüllen, wenn man alle Thaten und Wunder des h. Benedict erzählen wollte, welche er während der vierzehn Jahre vollbrachte, während welcher er dem Kloster Monte Cassino vorgestanden hat. Im Jahre 540 n. Chr. ward er von Totilas, dem Könige der Ostgothen besucht, der sich ihm zu Füssen warf und ihn um seinen Segen bat. Benedict verwies ihm alle Verwüstung und Grausamkeiten, welche er in Italien verübt, und man bemerkte, dass der wilde Gothenkönig von da an mehr Menschlichkeit gezeigt habe, als vorher.

Bald nach dem Besuche Totila's starb der h. Benedict an einem Fieber, von welchem er ergriffen wurde, während er die Armen in der Umgegend wartete und pflegte. Am sechsten Tage seiner Krankheit befahl er, dass man sein Grab graben sollte, stand, von seinen Schülern gehalten, eine Zeit lang am Rande desselben, indem er stillschweigend das schmale Bett betrachtete, in welches er nun bald gelegt werden sollte; dann verlangte er, dass man ihn an den Fuss des Altares führen möchte; dort angelangt, empfing er die h. Sterbesacramente und verschied am 21. März 543 n. Chr. In Anbetracht des hohen Ruhmes und der grossen Heiligkeit des Lebens des ausserordentlichen Mannes darf man sich nicht wundern, dass er der Gegenstand von tausenderlei Erfindungen geworden ist, welche indessen von den bessern Geistlichen seines eigenen Ordens, welche die Denkwürdigkeiten seines Lebens zusammengeschrieben, missbilligt werden, indem sie die Legendenschreiber tadeln, dass sie diese unglaubhaften Geschichten aufgenommen haben.

Man findet schon vor dem Tode des h. Benedictus, nämlich schon vor dem Jahre 543, in allen Ländern

Europa's Benedictiner-Klöster. Von seinen zwei berühmtesten Schülern führte der älteste, nämlich St. Maurus, die Regel in Frankreich ein und gründete das Kloster Glanteuil, das nachherige St. Maure-sur-Loire; und diese Regel übertraf alle anderen so sehr, dass im neunten Jahrhundert, als Karl der Grosse fragte, ob es ausser den Benedictinern in seinem Reiche auch noch andere Mönche gebe, man keine finden konnte. St. Maurus starb in seinem Kloster Glanteuil (15. Januar 584 n. Chr.). St. Placidus ward von seinem Obern nach Sicilien gesandt, wo er, der Tradition nach, mit seiner jungen Schwester Flavia und zweien seiner Brüder zusammentraf. Aber schon einige Jahre später, und da Placidus selbst noch in der Blüthe der Jugend stand, ward das Kloster bei Messina, in welchem er wohnte, von gewissen Seeräubern und Barbaren angegriffen. Placidus und seine Schwester Flavia wurden fortgeschleppt und mit dreissig seiner Genossen vor dem Kloster, am 5. October 540 n. Chr., ermordet. Zu bemerken kommt, dass das Martyrium sowohl des h. Placidus als auch der h. Flavia von den spätern Benedictiner-Schriftstellern für apokryphisch betrachtet wird.

II.

Kunst.

Gemälde des h. Benedict setzen den Beschauer oft in Verlegenheit, weil er, wie wir bereits gesehen, in der ältesten christlichen Kunst häufig mit dem weissen Habit dargestellt wurde, während das ursprüngliche Kleid seines Ordens schwarz war. Wo er den weissen Habit hat, kann er leicht mit dem h. Bernhard, dem h. Bruno oder dem h. Romuald, wo den schwarzen, mit dem h. Antonius von Padua verwechselt werden, und man muss daher insbesondere einige eigenthümliche Attribute beachten, welche dazu dienen, ihn von Anderen zu unterscheiden.

Auf allen Gemälden, welche für diejenigen Benedictiner-Kirchen und Klöster gemalt wurden, die zum Monte Cassino gehören, und auf den einzelnen Andachtsgemälden trägt der h. Benedict den schwarzen Habit mit einer Kappe; wo er als Patriarch der reformirten Benedictiner von Clairvaux, Citeaux, Camaldoli oder Vallombrosa figurirt, da erscheint er im weissen Habit. Zuweilen ist er bartlos oder hat nur einen kleinen Bart; aber häufiger trägt er einen langen, weissen Bart. Als Abt von Monte Cassino hat er zuweilen den Hirtenstab und die Mitra. Häufig trägt er ein offenes Buch, auf welchem die Anfangsworte seiner berühmten Regel geschrieben stehen:

„*AUSCULTA, FILI, VERBA MAGISTRI.*“

Wie andere Heilige, welche den Angriffen des Satans widerstanden, führt er den Weihwedel, und zwar hier als Sinnbild der Herzensreinheit oder Heiligkeit, wodurch er gesiegt hat. Der Dornbusch ist ein Attribut, welches an die Mittel erinnert, wodurch er gesiegt hat. Ein Weinkrug in seiner Hand, oder ein Kreuz oder ein zerbrochener Becher zu seinen Füssen, drückt den Versuch aus, der gemacht wurde, ihn in Wein zu vergiften. Der Rabe und ein Laib Brod mit einer aus demselben kriechenden Schlange drückt den Versuch aus, ihn im Brode zu vergiften.

Mit seinen zwei Schülern St. Maurus und St. Placidus zusammen gruppirt, tragen sie alle mitsammen den schwarzen Habit, oder St. Benedict erscheint als Abt und die zwei Schüler als Diakonen, die reiche Dalmatica über die schwarze Tunica tragend. St. Maurus hat ein Buch oder ein Rauchfass; St. Placidus trägt als Martyrer seine Palme.

Kommt eine Nonne im schwarzen Habit auf Gemälden des h. Benedict vor, oder steht sie mit einer Lilie in der Hand oder mit einer Taube zu ihren Füssen oder an den Busen gedrückt allein, dann stellt sie die h. Scholastica vor. Gewöhnlich findet man in den Benedictiner-Kirchen, besonders in Italien, Andachtsbilder des h. Benedictus und der h. Scholastica, auf beiden Seiten des Altares stehend.

Wenn auf Benedictinergruppen ein vierter junger und schöner weiblicher Heiliger mit der Martyrerpalme und der Krone erscheint, dann ist es, wenn es nicht besonders unterschieden ist, gewöhnlich die h. Flavia, die gemarterte Schwester des h. Placidus.

Jeder, der den Vatican besucht hat, wird sich an die drei schönen kleinen Köpfe von Perugino erinnern, welche im Kataloge *li tre Santi* genannt sind. In der Mitte befindet sich der h. Benedict, mit seiner schwarzen Mönchskappe (Capuce) über seinem Kopfe und langem gespaltetem Barte, das Buch in der einen und den Weihwedel in der anderen Hand. Auf der einen Seite steht der h. Placidus, jung und mit einem milden und aufrichtigen Ausdrucke, in schwarzem Habit und mit geschorenem Haupte, und seine Palme tragend. Auf der anderen Seite befindet sich die h. Flavia, als Martyrin gekrönt, die Palme haltend und mit einem göttlichen Ausdrucke aufwärts blickend. Diese vortrefflichen kleinen Gemälde wurden von Perugino für die Sacristei der Benedictinerkirche zu Perugia gemalt.[1] Dortselbst befinden sich auch die anderen Gemälde, welche die Reihenfolge ergänzten und nicht weniger schön sind: die

[1] *S. Pietro dei monaci neri.*

h. Scholastica und der h. Maurus; der h. Herculan und der h. Constantius, und Petrus der Ehrwürdige *(Venerabilis)*, Abt von Clugny.

Benedetto Montagna hat auf einem seiner Bilder, welches er selbst gestochen hat und das jetzt äusserst selten ist, seinen Namenspatron mit seinem Stabe und seinem Buche in der Mitte stehend dargestellt. Zu seiner Rechten steht die h. Scholastica, ein Buch haltend, und neben ihr die h. Justina, die Schutzpatronin von Padua, mit einem Schwert in ihrem Busen und eine Palme haltend. Auf der anderen Seite des h. Benedict stehen St. Maurus und St. Placidus.[1])

Paul Veronese: Der h. Benedict steht im schwarzen Habit zwischen dem h. Maurus und dem h. Placidus; darunter fünf Benedictiner-Nonnen, die h. Scholastica ausgezeichnet durch ihre Taube; oben in einer Glorie die Vermählung der h. Katharina. Dieses Arrangement lässt keinen Zweifel bestehen, dass das Gemälde für ein Benedictiner-Nonnenkloster gemalt worden sei.[2])

Es gibt ein oder zwei Gemälde, auf denen St. Maurus und Placidus als Kinder, die Alben tragend und zu den Füssen des h. Benedict knieend, oder mit Rauchfässern in ihren Händen, dargestellt sind.

Diese Bemerkungen gelten jedoch nur hauptsächlich für die italienische Kunst. In der älteren deutschen Schule sind die Gruppen der ausgezeichneten Benedictiner je nach der Oertlichkeit verschieden. An der Stelle des h. Maurus, des h. Placidus und der h. Scholastica haben wir da vielleicht den h. Bonifacius, den h. Cunibert, den h. Wilibald, die h. Gertraud, oder die h. Ottilia. In den älteren Denkmälern der englischen kirchlichen Kunst sind die Gefährten des h. Benedict der h. Gregor der Grosse und der h. Augustin von Canterbury, oder St. Denstan und St. Cuthbert. Wir werden in den Lebensbildern dieser Heiligen Gelegenheit haben, das Motiv und die Eigenthümlichkeit dieser Verschiedenheit bezüglich der zusammen gruppirten Personen anzudeuten, und wollen daher jetzt noch nichts darüber sagen.

Unter den Gemälden, auf denen der h. Benedict als Patriarch dargestellt ist, kommen auch diejenigen zu erwähnen, auf welchen er als auf einem Throne sitzend dargestellt ist und auf denen um ihn herum eine grosse Anzahl männlicher und weiblicher Figuren stehen, welche die Kleider der verschiedenen nach seiner Regel gestifteten religiösen und militärischen Orden tragen. Im St. Martinskloster bei Palermo gibt es ein grosses, diesen Gegenstand darstellendes Gemälde, das beste der späteren sicilianischen Maler.

Einzelne Bilder aus dem Leben des h. Benedict, welche gewöhnlich einige seiner berühmtesten Thaten oder Wunder darstellen, findet man selbstverständlich häufig in den Klöstern seines Ordens.

1. Er steht auf der zum Thore seines Klosters zu Monte Cassino führenden Treppe; ein zu seinen Füssen knieender Mann stellt ein krankes Kind vor ihn hin, welches durch das Gebet des Heiligen geheilt wird, wie auf einem Gemälde von **Subleyras**[1]) (auf welchem der der h. Benedictus den weissen Habit trägt), oder auf einem anderen von **Sylvester**, einem dritten von **Rubens** und auf einem sehr schönen Velasquez (in der Darmstädter Galerie).

2. Der h. Benedict gibt im Kloster Monte Cassino seine Ordens-Regel, von Simono Avanzi.[2])

3. St. Benedict ist während seines Aufenthaltes zu Subiaco von der Erinnerung an eine schöne Frauensperson, welche er ehedem zu Rom gesehen, geplagt. Er liegt mitten in den Dornen; zwei Engel streuen im Vordergrunde Rosen, während der versuchende Teufel sich im Hintergrunde davon schleicht; — von **Palma Vecchio**.[3])

4. St. Benedict empfängt die hh. Placidus und Maurus, welche ihm von ihren Vätern übergeben werden.[4])

5. Der h. Benedict, knieend, mit ausgestreckten Armen und mit einem Ausdruck der Verzückung emporblickend, sieht in einer Vision seine Schwester Scholastica, von zwei jungfräulichen Märtyrern (vermuthlich St. Katharina und St. Agnes) und den hh. Petrus und Paulus umgeben. Hier trägt er das schwarze Ordenskleid mit der zurückgeworfenen Capuce; der Hirtenstab und die Mitra, als Zeichen seiner äbtlichen Würde, liegen neben ihm. Dieses herrliche Gemälde wurde von **Le Sueur** für das Kloster Marmoutier gemalt und befindet sich jetzt im Louvre.

6. Die gottlosen Mönche machen den Versuch, den h. Benedict zu vergiften. Er sitzt im Portal eines Klosters, ein Mönch nahet sich ihm mit einem Becher Weines, ein anderer im Hintergrunde hält einen Krug und wendet mit einem unruhigen Blicke sein Angesicht ab, wie auf einer Predella von **Andrea del Sarto**. Hier tragen

1) S. Jameson, Aetzbild zu S. 14 *(Legends of the monastic orders)*.

2) Zu Florenz im Pitti-Palaste.

1) Im Louvre.

2) In der Galerie zu Bologna (1370).

3) Mailand, Brera.

4) In der Kirche der h. Justina zu Padua.

der h. Benedict und die Benedictiner den weissen Habit, da das Gemälde für das St. Salvi-Kloster bei Florenz, einen Zweig des Ordens von Vallombrosa, gemalt worden ist.[1])

7. Die Mission des h. Maurus und Placidus. St. Benedict gibt ihnen den Segen, ehe sie, der eine nach Frankreich, der andere nach Sicilien, abreisen — von Fiamingo.[2])

8. St. Benedict schaut, als er seinem Lebensende nahe war, in sein Grab hinab er wird von zwei Engeln gehalten, und auf dem Bilde sind neun Figuren von Mönchen und Begleitern dargestellt.[3])

Eine vollständige Geschichte des Lebens und der Wunder des h. Benedict in einer Reihenfolge von in der Malerei, Sculptur oder auf gemaltem Glas ausgeführten Bildern kann man in vielen Kirchen und Capellen der Benedictiner-Klöster finden, und wir wollen daher nur einige der berühmtesten erwähnen:

1. Eine Reihenfolge zu Neapel, gemalt von Antonio Solario (genannt lo Zingaro oder der Zigeuner), im Kreuzgang des St. Severinklosters. Hier trägt der h. Benedict den schwarzen Habit.

2. Eine Reihenfolge von Spinello Aretino, welche die Wände der Sacristei der St. Miniatuskirche zu Florenz bedeckt. Hier tragen der h. Benedict und seine Mönche, da das Kloster zum vallombrosianischen Orden gehörte, den weissen Habit.

3. Eine Reihenfolge in Holzschnitzarbeit, in achtundvierzig Feldern, im Chor der St. Georgskirche zu Venedig — von Albert de Brüle.

4. Eine Reihenfolge in Fresco-Gemälden von Ludovico Caracci und seinen Schülern, im Benedictiner-Kloster *San Michele in Bosco* zu Bologna, das einst als Kunstschule berühmt war, aber jetzt leider in einem sehr ruinosen Zustande ist, da diese herrlichen Klöster von den Franzosen in Pferdeställe verwandelt wurden.

5. Eine Reihenfolge von zehn Gemälden von Philippe de Champagne; nicht besonders gut — im Museum zu Brüssel.

Da die Wahl der Darstellungs-Gegenstände bei allen fast dieselbe ist, so wollen wir uns auf die genaue Beschreibung einer einzigen Reihenfolge beschränken, welche den Leser zum Verstehen aller anderen, die er etwa treffen wird, behülflich sein und ihm zeigen wird, was in dieser Hinsicht der Zeit nach das Aelteste und in anderen Beziehungen das Merkwürdigste ist. Vielleicht ist es am besten, wenn wir mit der Geschichte des Malers einer jener Romanzen, welche uns in den Geschichten der ältesten Künstler bezaubern, beginnen. Sie erinnert uns an die Geschichte des flämischen Grobschmiedes; aber **Antonio lo Zingaro** klingt in einer Liebesgeschichte besser, oder wenigstens musicalischer, denn Quintan Mathys — ein Name, der so bekannt und hart ist, als eines seiner Gemälde. Antonio war entweder ein geborener Zigeuner oder er folgte dem gewöhnlichen Zigeuner-Handwerker, nämlich dem eines Kesselflickers oder Schmiedes. Er sah und liebte die Tochter des Col' Antonio dell' Fiore; der Vater verweigerte seine Einwilligung; aber da er den männlichen Charakter und das gute Aussehen des schönen jungen Mannes bewunderte, so hörte man ihn sagen, dass er, wenn Antonio ein Maler gewesen wäre, ihm seine Tochter gegeben hätte. Auf diesen Wink hin verlies Antonio Neapel, vertauschte, wie Lanzi sagt, die Schmiede mit der Akademie, den Hammer mit dem Pinsel; stellte sich einige Jahre lang unter die Leitung Lippo Dalmasio's von Bologna, studirte hierauf zu Venedig die Werke Vivarini's, zu Florenz die Bicci's und Masaccio's; zu Rom die Gentile's da Fabriano, und bewarb sich bei seiner Rückkehr nach Neapel, im Jahre 1443, wieder um die Liebe und die Hand der schönen Tochter Col' Antonio's. — Bald nachher malte er in demselben Kloster, welches nach der Tradition von Tertullus, dem Vater des h. Placidus, gegründet worden, für die Benedictiner jenes berühmte Leben ihres grossen Stifters, des h. Benedictus.

Die Reihenfolge beginnt vom Anfang, und alle dargestellten Geschichten kann man in der alten Legende finden:

1. Benedictus reist als ein Knabe von ungefähr sieben Jahren von Nursia nach Rom. Ein sich in der Mitte erhebender Berg theilt das Gemälde in zwei Theile; auf der einen Seite sieht man die Stadt Nursia, auf der anderen Rom in der Ferne. Man sieht ihn, von seinem Vater Eutropius begleitet, reiten; zwei mit Lanzen bewaffnete Diener gehen voran, und seine Amme Cyrilla, auf einem Maulthier reitend, folgt hintennach.

2. Er kommt auf seiner Flucht von Rom nach Affide und wird vor der St. Peterskirche von den Einwohnern des Ortes empfangen. Hinter ihm sieht man seine Amme Cyrilla, welche ihm von Rom aus gefolgt war.

3. Cyrilla, die mit Bereitung der Speise für ihren Pflegling beschäftigt, während er seiner Andacht obliegt, borgte von einem Nachbar ein Sieb oder ein irdenes Gefäss, womit man das Getreide reinigt; sie zerbrach es und war in grosser Betrübniss, indem sie kein Geld

1) In der Galerie zu Florenz.

2) Zu Perugia in der Kirche *San Pietro dei monaci neri*.

3) Zu Bologna. *D. Canuti.* 1684.

hatte, um es ersetzen zu können. St. Benedict stellte es durch sein Gebet wieder her. Auf diesem Gemälde ist der jugendliche Heilige dargestellt, wie er in seiner Kammer betet. Cyrilla hält vorn das zerbrochene Sieb; im Hintergrunde sieht man eine Kirche und über dem Thor haben die Landleute das Sieb aufgehängt und blicken mit Bewunderung und Erstaunen auf dasselbe hin. Das zerbrochene Sieb ist auf Gemälden des h. Benedict zuweilen, aber nicht oft, als ein Attribut beigegeben.

Zur Linken dieses Bildes steht ein schönes Weib auf einem Balkon, welches an ein Myrthenreis riecht; es ist dies das Portrait der schönen Tochter Col' Antonio's. Zwei auf dem Dache schnäbelnde Tauben deuten, wie man glaubt, auf die erst kürzlich Statt gehabte Vermählung des Künstlers hin.

4. St. Benedict begegnet in der Wildniss Subiaco dem h. Romanus. Er zieht den Einsiedler-Habit an.

5. Die Höhle zu Subiaco, nachher berühmt als die „heilige Höhle (*lo sacro speco*)“. St. Benedict sitzt aufmerksam lesend in derselben. Neben ihm ein Körbchen, welches an eine Schnur gebunden ist, die mit einer kleinen Glocke am Eingang der Höhle in Verbindung steht. Der Teufel ist damit beschäftigt, die Schnur abzuschneiden; verschiedene wilde Thiere herum drücken die Einsamkeit des Ortes aus.

6. Der Einsiedler Romanus stirbt, und St. Benedict ist nun in seiner Höhle allein und hat Niemanden, der ihn speiste oder pflegte; aber in seine Andacht vertieft, denkt er nicht an die Bedürfnisse der Natur. Unterdessen hat ein Priester für den Ostertag ein Festmahl bereitet und am Abend, als er in seinem Bette schlief, sprach ein Engel zu ihm: „Du hast für dich ein Festessen bereitet, während mein Diener unten am Berge Hungers stirbt.“ Als der Priester Morgens früh aufstand, nahm er die Speise, die er für sich bereitet, und ging aus, den Diener Gottes zu suchen, und nachdem er ihn lange gesucht, fand er ihn endlich am Abend in seiner einsamen Höhle und sprach zu ihm: „Steh' auf, Bruder, lass uns essen, denn es ist Ostern.“ St. Benedict war erstaunt, denn er hatte so lange von den Menschen abgesondert gelebt, dass er nicht wusste, was für ein Tag es sei. Das Gemälde stellt den h. Benedict mit der vor ihm liegenden Speise dar; im Hintergrunde sieht man den Priester in seiner Zelle schlafend und vom Engel besucht.

Guido Reni malte in den Kreuzgängen des Klosters *San Michele in Bosco* die Bauern, wie sie ihre Opfergaben nach der Höhle des h. Benedict bringen. Wegen der Schönheit und anmuthigen Kopfbekleidung einer der weiblichen Figuren nannten die Italiener dieses Gemälde *la Turbantina*. Es ist, wie das Uebrige, zu Grunde gegangen.

7. St. Benedict wird in seiner Einsamkeit von Erinnerungen und Begierden versucht, welche seine Andacht stören. Auf einer Seite des Gemäldes sitzt er lesend da. Er macht das Zeichen des Kreuzes, um einen kleinen schwarzen Vogel zu vertreiben — der selbstverständlich der Teufel ist —, welcher, über seinem Buche schwebend, ihn fortwährend unterbricht, während er ihm sündhafte Gedanken eingibt. Er wirft sein Buch weg, zerreist sein Gewand und wirft sich mitten in Dornen und Nesseln.

8. St. Benedict, zum Abt des Klosters bei Subiaco gewählt, bemüht sich vergeblich, die verdorbenen Mönche zu bessern. Dagegen machen dieselben den Versuch, ihn zu vergiften. Ein Mönch reicht ihm den Weinbecher, fünf andere stehen mit heuchlerischen Gesichtern hinter ihm. Der Heilige erhebt seine Hand, um den Becher zu segnen, welchen man zerbrechen sieht.

Die sieben Frauenspersonen, welche sich in's Kloster eingeschlichen, um den h. Benedict und seine Genossen zu versuchen, wurden von Ludovico Carani in der Reihenfolge zu Bologna gemalt, aber in der Reihenfolge von Solario sind sie weggelassen.

9. Die Aufnahme der zwei Kinder St. Maurus und St. Placidus. Dies ist in der neapolitanischen Reihenfolge ein reiches und bezauberndes Bild. Die Kinder sind prächtig gekleidet und haben den Heiligenschein um das Haupt. Die beiden Väter, Anicius und Tertullus, übergeben sie dem Heiligen. Sie sind von einer grossen Schar von Dienern zu Fuss und zu Ross mit Falken, Hunden etc. begleitet. Lo Zingaro hat sein eigenes Portrait in Lebensgrösse, den Pinsel haltend, und hinter ihm seinen Meister Lippo Dalmasio auf diesem Gemälde dargestellt — und die Echtheit dieser Portraits gibt dem Gemälde einen grösseren Werth.

10. Ein gewisser Mönch in einer der zu Subiaco gehörigen Zellen war wenig aufmerksam auf seine religiösen Pflichten und pflegte zu der dem geistigen Gebete gewidmeten Stunde das Chor zu verlassen und fortzuschleichen. Als St. Benedict ihm dies verwies, sah er, dass er von einem Teufel in Gestalt eines schwarzen kleinen Knaben geführt wurde, der ihn am Rocke zerrte (eine Personification des Teufels der Nachlässigkeit); diesen Teufel konnte aber bloss der h. Benedict sehen, der dem Mönche folgte, ihn mit seinem Stabe an der Schulter berührte und den Teufel austrieb, der von dieser Stunde an den Sünder nicht mehr reizte.

11. Einmal beklagten sich drei Mönche beim h.

Benedict, dass drei von den zwölf Klöstern grossen Wassermangel hätten. St. Benedict schafft durch sein Gebet eine reiche Quelle, welche noch heutzutage wie ein gewaltiger Strom vom Berge herabfliesst. Dieses Ereigniss ist in den Fresken Spinello's in der St. Miniatkirche ganz besonders hervorgehoben.

12. Einem gothischen Bauern fällt beim Holzfällen sein Beil in den See, so dass er nur mehr den Stiel in der Hand hat. St. Benedict nimmt diesen, steckt ihn ins Wasser und das Beil erhebt sich wunderbarerweise vom Grunde des See's und vereinigt sich mit dem Stiele. Der Schüler St. Maurus schaut im Hintergrunde staunend zu.

13. St. Placidus fällt, als er noch ein Kind war und Wasser holte, in den See. St. Benedict hat, während er in seiner Zelle betet, eine Offenbarung dieser Gefahr und sendet den h. Maurus ab, um ihm zu helfen. Maurus eilt zu seinem Beistande hin, indem er auf dem Wasser dahinging, wie wenn es trockenes Land gewesen wäre. (St. Benedictus schrieb dieses Wunder dem bereitwilligen Gehorsam des h. Maurus zu, während sein Schüler in seiner Demuth behauptete, dass er durch die Kraft des Gebetes seines Oberen wunderbar gehalten worden sei.)

14. Der gottlose Priester Florentius, auf die höhere Heiligkeit des h. Benedict eifersüchtig und ihn desshalb beneidend, schickt ihm einen vergifteten Laib Brod. Benedict, der diesen Verrath ahnte, warf den Brodlaib auf den Boden und befahl einem zahmen Raben, der im Kloster abgerichtet worden, ihn fortzuschaffen und nach einem Orte zu bringen, an welchen kein lebendes Wesen hinkäme. Auf dem Gemälde ist das Kloster-Refectorium der Schauplatz; auf der einen Seite empfängt St. Benedict den Brodlaib, auf der anderen sieht man den Raben mit demselben im Schnabel zum Fenster hinaus fliegen. Im Hintergrunde sieht man den Florentius durch die auf ihn fallenden Mauern seines Hauses zerschmettert liegen.

15. St. Benedict predigt dem Volke in der Nähe von Monte Cassino. Im Hintergrunde auf der Spitze des Hügels steht der Tempel Apollo's, und Benedict wirft das Götzenbild nieder.

16. St. Benedict gründet das Kloster Monte Cassino. Der Teufel bemüht sich, das Werk zu verzögern, und setzt sich auf einen zum Bau erforderlichen Stein, so dass keines Menschen Kraft ihn vom Platze zu bringen vermag. Auf dem Gemälde bemühen sich mehrere Mönche, einen grossen Stein mit Hebebäumen fortzuschaffen. St. Benedict kniet im Vordergrunde, und auf sein Gebet hin ergreift der Teufel die Flucht.

17. Ein beim Klosterbau beschäftigter Mönch wird zerquetscht. Er wird vor den h. Benedict gebracht, der ihn wieder zum Leben erweckt.

Beim Graben des Grundes zum Kloster Monte Cassino findet man ein bronzenes Götzenbild, von welchem ein übernatürliches Feuer mit Drohungen, dass das ganze Gebäude zerstört werden würde, ausgeht. St. Benedict merkt sofort, dass dies nur eine Täuschung des Teufels sei; er betet daher, und es verschwindet. Dieses Sujet befindet sich nicht in der Reihenfolge lo Zingaro's.

18. Der Gothenkönig Totila besucht den h. Benedict. Er wirft sich dem Heiligen zu Füssen, während man seine Krieger und Begleiter im Hintergrunde sieht.[1])

19. Das durch St. Benedict's Gebet wieder hergestellte Kind; ein häufig vorkommendes Sujet.

20. St. Benedict besucht seine Schwester Scholastica und sie bringen den Tag in geistlicher Unterredung zu. Und als die Nacht herankam, da bat St. Scholastica ihren Bruder, dass er sie nicht verlassen möchte; aber er schlug ihr diese Bitte ab, indem er sagte, es sei nicht recht, dass er die ganze Nacht vom Kloster wegbleibe. Da beugte St. Scholastica, welche eine heimliche Ahnung hatte, dass ihr Lebensende nahe sei und dass sie ihren Bruder auf Erden nie wieder sehen würde, ihr Haupt auf ihre gefalteten Hände und betete, dass Gott ihr die Kraft verleihen möchte, dass sie ihren Bruder überreden könnte, bei ihr zu bleiben. Und sieh! der Himmel, der bis dahin wolkenlos gewesen, überzog sich alsogleich, und es erhob sich ein so fürchterlicher Sturm mit Blitz und Donner und Regen, dass es dem h. Benedict und seinem Begleiter unmöglich war, das Haus zu verlassen, und er verblieb daher bis an den Morgen im Gebet und heiliger Unterredung bei seiner Schwester.

(Dieses Sujet ist in Lo Zingaro's Reihenfolge weggelassen.)

21. Drei Tage später sah St. Benedict, da er im

1) Und da Totila, der Gothenkönig, hörte, dass der h. Benedict den Geist der Weissagung besitze und ihn auf die Probe stellen wollte, zog er Riggo, seinem Waffenträger, seine königlichen Sandalen und Kleider an und setzte ihm die Krone auf und sandte ihn mit drei seiner vornehmsten Grafen, Vulani, Rudeni und Bledi, nach dem Kloster. Da er dieselben von einem erhabenen Orte aus, wo er sass, herankommen sah, rief er aus: „Zieh diesen erborgten Schmuck aus, mein Sohn! er gehört dir nicht“; und da Totila dies vernahm, besuchte er ihn selbst, und da er ihn von fern sitzen sah, wollte er sich nicht erkühnen, sich ihm zu nahen, sondern warf sich auf die Erde nieder und wollte nicht aufstehen, bis St. Benedict, nachdem er ihn dreimal gebeten, es zu thun, ihn endlich selbst aufhob und ihm seine Missethaten verwies und in wenig Worten ihm alles voraussagte, was ihm später begegnete, und insbesondere die Zahl seiner Regierungsjahre und die Zeit seines Todes. — Siehe Lindsay's Skizzen der christlichen Kunst.

Gebete verzückt stand, die abgeschiedene Seele seiner Schwester in Gestalt einer Taube gegen Himmel fliegen.

Der Tod der h. Scholastica wurde von Luca Giordano gemalt.

22. St. Benedict stirbt am Fusse des Altares. Zwei seiner Schüler sahen zu derselben Zeit dieselbe Vision. Sie sehen einen Pfad oder eine Leiter, die bis an den Himmel hinauf ging und mit seidenen Tüchern bestreut war, und Lampen brannten längs derselben; und ganz oben stand die h. Jungfrau und der Heiland in der Glorie. Und während sie sich wunderten, sprach eine Stimme zu ihnen: „Was ist das für ein Pfad?“ Und sie sagten: „Wir wissen es nicht“; und die Stimme sprach wieder: „Das ist der Pfad, auf welchem St. Benedict, der Geliebte Gottes, so eben in den Himmel hinauf gestiegen ist.“ So wussten sie, dass er gestorben sei.

Die nachstehende merkwürdige und malerische Legende scheint gegen die faulen und plauderhaften Damen erfunden worden zu sein.

Zwei vornehme Damen aus hoher Familie hatten sich der Schwestergemeinde der h. Scholastica angeschlossen. Obgleich in anderen Beziehungen musterhaft und ihren Obliegenheiten pünctlichst nachkommend, waren sie doch der Schmähsucht und dem unnützen Plaudern sehr ergeben. Da dies dem h. Benedict hinterbracht wurde, missfiel es ihm höchlich und er schickte eine Botschaft an sie ab, dass er sie, wenn sie ihre Zungen nicht bezähmten und der Schwestergemeinde nicht ein besseres Beispiel gäben, ausstossen würde. Die Nonnen waren anfänglich bestürzt und reuig, und versprachen, sich zu bessern. Aber die Gewohnheit war zu stark für ihre guten Vorsätze, sie setzten ihr unnützes und eitles Plaudern fort und starben mitten in ihrem thörichten Wesen. Und da sie einer vornehmen und edlen Familie angehörten, wurden sie in der Kirche neben dem Hochaltare begraben; und als St. Benedict später einmal an diesem Altare Messe las und der dienende Diakon die gewöhnlichen Worte sprach: „Diejenigen, welche excommunicirt sind und denen die Theilnahme am h. Opfer untersagt ist, mögen sich entfernen“! — siehe da standen die zwei Nonnen aus ihren Gräbern auf und schlichen im Angesichte des ganzen Volkes mit traurigen und abgewandten Gesichtern zur Kirche hinaus. Und so begab es sich daselbst immer, so oft der h. Benedict in jener Kirche Messe las, bis er sie, sich ihrer erbarmend, von ihren Sünden absolvirte und sie so im Frieden ruhen konnten.

Dieses höchst reiche und malerische Sujet, von den Italienern *„le suore morte“* genannt, wurde von Lucio Massari in der Reihenfolge zu Bologna gemalt. Dieses Gemälde Massari's kommt denen seines Meisters Ludovico oder seines Nebenbuhlers Guido Reni gleich. — Das Frescogemälde ist untergegangen und der Stich in Patina's Werk gibt keine hohe Idee von demselben als einem Bilde.

Die biblischen Deckengemälde

in der Kirche von Zillis im Canton Graubünden.

Für die Erforschung des mittelalterlichen Bilderkreises und für die Versuche zur Wiederbelebung der monumentalen Malerei ist es von höchster Wichtigkeit, die verhältnissmässig geringen und oft räumlich so weit aus einander liegenden Reste solcher Denkmale kennen zu lernen. Nur aus der Kenntniss der Denkmale selbst lassen sich die Gesichtspuncte gewinnen, welche bezüglich der sachlichen Anordnung zu befolgen sind; nicht minder liegen in der formellen Behandlung praktische Lehren für verwandte Bestrebungen in unserer Zeit.

Die vorhandenen Stoffe wurden in neuester Zeit wesentlich bereichert durch die Kunde[1]) von einem fast noch vollständig erhaltenen Bilderkreise, welcher die Decke der Kirche eines entlegenen Dorfes im bündener Lande[2]) schmückt. Thurm und Schiff der Kirche zu Zillis, beide höchst einfach und schmucklos, gehören der romanischen Bauzeit an. So wenig der Aussenbau verheisst, um so überraschender wirkt das Innere. Die

---

1) Die biblischen Deckengemälde in der Kirche von Zillis im Canton Graubünden, von Dr. J. Rudolf Rahn, in den Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft (der Gesellschaft für vaterländische Alterthümer) in Zürich. Band XVII, Heft 6. Zürich 1872, 4°. Der Abhandlung selbst geht eine kurze Uebersicht über die Entwicklung der christlich-mittelalterlichen Malerei voraus, welche, ohne den Werth der folgenden Arbeit zu beeinträchtigen, leicht entbehrt werden könnte, da sie nur Allgemeines enthält und von Ungenauigkeiten und minder richtigen Anschauungen keineswegs frei ist; so namentlich S. 104 (4), wo bezüglich des Verhältnisses des Christenthums zur Kunst die alten Vorstellungen von einer principiellen Gegensätzlichkeit sich wiederholt finden. Es wäre zu wünschen, dass die Arbeit von Dr. F. X. Krauss, die Kunst bei den alten Christen, mehr bekannt würde, um solche Vorurtheile zu beseitigen. Auch ist es unbillig und unbegründet, von den Werken der Blüthezeit mittelalterlicher Monumental-Malerei im XIV. Jahrhundert, S. 106 (6), zu behaupten, dass sie „nichts als ein Diotat der Kirche und Gewohnheit“ gewesen.

2) Ueber andere Denkmale mittelalterlicher Malerei in der Schweiz werden S. 107 (7) sehr schätzenswerthe Mittheilungen gemacht.

flache, getäfelte Holzdecke ist durchaus mit Gemälden geschmückt, die nach allen Anzeichen noch unter der Herrschaft der romanischen Stilperiode entstanden sein müssen.

Im Ganzen waren es 153 einzelne Felder, wovon leider 20 durch plumpe Arbeiten aus neuer Zeit ersetzt worden sind. Die ganze Decke zerfällt der Breite nach in 9 und nach der Länge in 17 Felder, welche nach der Längenaxe hin eine Grösse von etwa 3 Fuss haben. Jedes Feld ist von einem doppelten Bande eingesäumt, wovon das innere das Bild selbst abschliesst, das äussere gewisser Maassen das architektonische Netz bildet, in welches die Darstellungen eingewoben sind.

In sachlicher Hinsicht ist die Anordnung der Art getroffen, dass die biblischen (und theils apokryphen) Stoffe und die mythisch-profanen in eigenthümlicher Weise von einander geschieden sind. Wie in einer breiten Borde umziehen nämlich mythische Halbwesen und Thierunholde die äussere Kante der Decke, während die mittleren Felder der heiligen Geschichte gewidmet sind: erstere nehmen gewisser Maassen den äusseren Vorhof, letztere das Heiligthum ein.

Die Reihe der Bilder der heiligen Geschichte umfasst nur die neu-testamentlichen Begebenheiten. Neben den eigentlich biblischen Momenten finden sich mehrfach Erzählungen aus den Apokryphen, wie das Vogelwunder aus der Jugend Jesu. Zur Erklärung einzelner Darstellungen fehlt jedoch bis jetzt noch der Schlüssel. Die Reihe der Bilder, welche sämmtlich so gezeichnet sind, dass sie mit den Füssen gegen das Chor gewendet und nur von da aus richtig gesehen werden können, beginnt mit der Verkündigung; daran reiht sich die Darbringung im Tempel, die Anbetung der Könige, die Flucht nach Aegypten, die Rückkehr der Könige, der Kindermord und Jesu Rückkehr nach Judäa. Je nachdem diese Ereignisse in einer gewissen Breite entwickelt worden, sind zwischen zwei bis fünf Felder jedem derselben gewidmet. Im öffentlichen Leben Jesu, welches mit dem Auftreten Jesu unter den Schriftgelehrten im Tempel und anschliessend daran der Hochzeit zu Kana eröffnet, ist nur diese in vier, der Einzug Christi in Jerusalem gar in fünf Feldern dargestellt; die anderen Momente sind meist kürzer nur in zwei Feldern entwickelt. Die Bilderreihe schliesst mit den Passions-Scenen: Christus vor Pilatus und die Dornenkrönung, ab. Der letzte Felderstreifen ist bis jetzt in seinem Zusammenhange noch nicht zu enträthseln gewesen; vielleicht dass es die Wunder der Apostel nach der Erzählung der Apostelgeschichte sind. Der Schluss der Darstellungen aus dem Leben Christi war vermuthlich an den Wänden der Kirche selbst angemalt; darauf deuten wenigstens verschiedene Spuren.

In der Art und Weise der Darstellung begnügte sich der Künstler mit den einfachsten Mitteln. Alle Fleischtheile sind weiss und die Zeichnung mit schwarzer Farbe ausgeführt. Ausführung, wie die Erfindung bleiben innerhalb einer derben, handwerksmässigen Art; die Bewegungen sind meist typisch-streng.

Von besonderem Werthe ist die harmonische Gesammtstimmung in der Decke. Zwischen den einzelnen Bildflächen sind es gerade die ornamentalen Randeinfassungen, welche gleichmässig die Aufgabe haben, zu sondern und doch auch als bindendes Mittelglied die einzelnen Felder zu einem reichen, teppichartig wirkenden Ganzen zusammenzuschliessen.

Ueber den Ursprung dieser merkwürdigen Bilderreihe liegen weder hinsichtlich des Künstlers, noch bezüglich der Zeit ihrer Entstehung nähere Nachrichten vor. Die Alterthümlichkeit einzelner Momente, wohin der Umstand gerechnet wird, dass Maria noch in keiner einzigen Passions Scene erscheint, darf nicht verleiten, den Darstellungen ein allzu hohes Alter beizulegen. Auch das Derbe und Ungefüge in der Zeichnung lässt sich viel richtiger auf locale Einwirkungen, als auf sehr frühe Entstehung zurückführen, so dass eher die Annahme jüngeren Ursprungs, also XIII. Jahrhundert, gerechtfertigt erscheint.

Die vorliegende Publication ist hinsichtlich der Abbildung leider sehr knapp ausgestattet, indem sie auf vier Tafeln nur 22 Darstellungen mittheilt; dagegen ist die Uebersichtstabelle, welche die sämmtlichen Bilder in ihrer örtlichen Anordnung verzeichnet, für die Beurtheilung der ikonographischen Seite wie für die Verwerthung bei neuen Arbeiten dieser Art von grossem Werthe. F. S.

Eine neue Bundesgenossenschaft.

Endlich fängt man auch in Berlin an, zu der Einsicht zu gelangen, dass es mit der herrschenden Baubureaukratie und ihrer Pflanzstätte, der Bauakademie, der Art bestellt ist, dass ein vollständiger Bankerott der Baukunst nicht ausbleiben wird, falls man nicht zu einer Radicalcur schreitet. Als Beleg hiefür mag der folgende, in Nr. 97 der vielgelesenen Vossischen Zeitung enthaltene Artikel dienen. Derselbe reproducirt fast wörtlich, was Herr A. Reichensperger schon seit einer Reihe von Jahren in seinen Reden und Schriften (z. B. sei verwiesen auf dessen Schrift: „Die christlich-germanische Baukunst und ihr Verhältniss zur Gegen-

wart") ausgesprochen und wofür man ihn in manchen Blättern und Zeitschriften als einen „fanatischen Gothiker", dem für die ästhetischen Schöpfungen der Jetztzeit der Sinn und das Verständniss fehle, verschrieen hat. Da nunmehr auch den Freunden der Renaissance ein Licht aufgeht, so darf wohl die Hoffnung auf eine Umkehr in die längst verlassene rechte Bahn gehegt werden. Die Redaction des „Organs für christliche Kunst", welches ebenwohl unablässig auf solche Umkehr gedrungen hat, heisst die neue Bundesgenossenschaft, weit davon entfernt, dieselbe zu ignoriren, hiermit willkommen. Der vorgedachte Artikel lautet, wie folgt:

„Die bei der hiesigen Bau-Akademie hervorgetretenen Uebelstände des Raummangels, durch den übermässigen Andrang Studirender herbeigeführt, sind allgemein anerkannt und vielfach besprochen worden. Um so auffallender ist es, dass die viel tiefer greifenden organisatorischen Mängel des Institutes bisher der öffentlichen Aufmerksamkeit entgangen sind. Preussen ist das einzige Land der Welt, welches von seinen Baubeamten verlangt, dass sie sich in der Kunst und im Ingenieurfach gleichzeitig ausbilden sollen. Eine solche Aufgabe, die vor 20 und 30 Jahren noch allenfalls zu lösen war, ist heute, wo jedes Fach, jede Richtung menschlicher Thätigkeit eine ganze und unbedingte Hingabe erfordert, unlösbar; die Studirenden des Baufachs, gezwungen zu dem Versuch, diese Aufgabe zu lösen, zersplittern ihre Kräfte, sind zu einer höchst verderblichen Halbirung ihres Wissens und Könnens verdammt und die meisten vermögen die Staatsprüfung nur mit Benutzung eines seit Jahren entwickelten Examenschwindels zu überwinden, der so offenkundig ist, dass man fast glauben muss, die Behörden wollen ihn nicht sehen; sie scheuen sich, diese Thatsache, welche ein verdammendes Urtheil des bisherigen Princips involvirt, aufzudecken. — Die Bau-Akademie ist nicht mehr, was sie einst war, eine Architektenschule; sie ist kaum noch eine Bildungs-Anstalt für Baubeamte, sie ist zu einer Dressir-Anstalt für Baubeamte, zu einer Bauführer-Presse herabgesunken. — Eine Trennung der Fächer ist das einzige Mittel, gründlich zu helfen, und zwar eine Trennung der Fächer von Anbeginn des Studiums. Alle Architekten von Fach ohne Ausnahme sind längst hierüber einig, und wenn im Handels-Ministerium diese Meinung noch nicht durchgedrungen ist, so liegt das eben darin, dass im ganzen Handels-Ministerium sich nicht ein einziger Architekt von Fach befindet; jeder, der Talent, künstlerische Kraft und Energie in sich fühlt, hat dem Staatsdienst, in welchem seine Kräfte Entwicklung und Verwerthung zu finden keine Aussicht hatten, den Rücken gekehrt und sich der Privat-Architektur zugewendet. — Welchen Einfluss diese Verhältnisse auf die Staats-Bauausführungen haben müssen und gehabt haben, liegt vor aller Augen. — Für die künftige Besetzung der Stelle des Directors der Bau-Akademie soll ein hervorragender Bau-Techniker im Ministerium bestimmt sein, dessen Anschauungen über Baukunst in Architekten-Kreisen vielfach Veranlassung zur Heiterkeit gegeben haben, Anschauungen, die nicht nur von ihm selbst in aller Naivetät ausgesprochen, sondern auch bei seinen zahlreichen Eisenbahn-Brückenbauten bethätigt wurden. Denjenigen künstlerischen Versuchen gegenüber, welche an den neuesten Eisenbahn-Brücken und Wasser-Uebergängen in und um Berlin von dieser Seite gemacht worden sind, ist es schwierig, den Spott zu unterdrücken. — In den höheren dirigirenden Stellen im Ministerium scheint die Bau-Kunst nicht in besserem Ansehen zu stehen; auch dort scheint man zu glauben, „die Wissenschaft allein sei Arbeit, die Kunst sei das Vergnügen", sonst wären schon längst die Verhältnisse der Bau-Akademie, die von Jahr zu Jahr unhaltbarer geworden sind, gründlich geändert worden. Der Minister selbst hat es öffentlich auf dem Schinkelfest ausgesprochen, dass ein Mangel an tief gebildeten Kräften im Staatsdienst vorhanden sei, welche mit ganzer Energie auf ein Fach sich werfen, und doch erzieht der Staat selbst sich die Halbheit, er decretirt selbst die Verflachung in den Vorschriften für die Bildung der Baubeamten. Der Handels-Minister Graf Itzenplitz hat den Schaden selbst erkannt, möge er auch den Weg einschlagen, ihn zu bessern, und der Baukunst und ihrem Studium in Preussen die gebührende Stelle anweisen. Die Architektur ist Mutter aller Künste, auch der gewerblichen; man darf sie nicht vernachlässigen, noch unterschätzen, wenn der Nationalwohlstand im geistigen wie im materiellen Sinne nicht schwer leiden soll."

Literatur.

Die Anfänge der Druckerkunst in Bild und Schrift.

Die Verlagshandlung P. O. Weigel in Leipzig versendet so eben die Anzeige, dass die berühmte Weigel'sche Sammlung von Incunabeln des Buch- und Bilddrucks, welche P. O. Weigel und Zestermann in einem grossen, sehr kostbaren Werke unter obigem Titel beschrieben haben, am 27. Mai d. J. in öffentlicher Auction versteigert werden soll.

Es ist sehr zu bedauern, dass diese Sammlung, welche die reichste der Art ist, die überhaupt vorhanden, und wie eine ähnliche wohl kaum noch jemals zusammengebracht werden dürfte, nun zerstreut werden soll, da sie gerade in ihrer Zusammensetzung von der grössten Wichtigkeit nicht nur für die Geschichte der Druckerkunst, sondern auch der Malerei, Ikonographie etc., überhaupt der Cultur des fünfzehnten Jahrhunderts ist. Sie enthält unter ihren 533 Nummern die grössten Seltenheiten, u. A. 149 Schrotblätter. Es ist demnach sehr zu wünschen, dass diese Sammlung von einer öffentlichen Anstalt in Deutschland im Ganzen erworben werden möchte, damit nicht abermals, wie schon so oft geschehen, die wichtigsten Denkmäler deutscher Cultur ins Ausland verkauft werden, denn die Engländer werden ohne Zweifel keine Mittel scheuen, sie zu erwerben.

R. B.

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Luxemburg. Concurrenz für Entwürfe zum Bau einer Kirche zu Esch a. d. A. Das vom Bürgermeister der Gemeinde Esch erlassene Preis-Ausschreiben setzt fest, dass das Kirchengebäude 60 bis 63 Meter lang sein, im dreischiffigen Kirchenraum mindestens 900 □-Meter, auf den Tribünen 100 bis 150 □-Meter Grundfläche enthalten, und dass der Kostenanschlag 180,000 bis 200,000 Frcs. nicht übersteigen soll. Der Baustil ist „ganz dem guten Geschmacke des Architekten überlassen", doch wird die Gothik bevorzugt werden. Eine Jury ist nicht namhaft gemacht. An die Urheber der vier besten, als der Belohnung würdig bezeichneten Projecte sollen Preise im Betrage von 2000, 500, 250 und 200 Frcs. ertheilt werden; falls jedoch einer der Sieger mit der Ausführung betraut wird, soll ihm der erhaltene Preis von seinem Honorare in Abzug gebracht werden. Schlusstermin ist der 31. Juli d. J.

Aphorismen

von Dr. A. Reichensperger.

(Fortsetzung.)

Eine ähnliche Erscheinung bietet das Kunstgebiet auch im Uebrigen dar. Was die Malerei anbelangt, so bedarf es nur einer Hinweisung auf die grosse Mehrzahl der die Ausstellungen durchwandernden Bilder, um eine eingehende Charakteristik der modernen Productionen und eine Vergleichung derselben mit den aus den alten Meisterschulen stammenden, für den Unbefangenen wenigstens, überflüssig zu machen. Selbst hinsichtlich der Pracht und der Haltbarkeit der Farben, überhaupt des Materials, kann, trotz aller Fortschritte in der Chemie, die heutige Malerkunst den Wettkampf mit der alten nicht bestehen. Die historische Gattung, im höheren Sinne des Wortes, tritt nur äusserst selten einmal aus dem Hintergrunde hervor, in welchen sie das sogenannte Genre gedrängt hat. Noch übler ist es um die monumentale Malerei bestellt, von deren aus dem Wesen der Sache sich ergebenden, der Naturnachahmung widerstreitenden Stil-Erfordernissen unsere Künstlerwelt kaum eine Ahnung zu haben scheint, so dass beispielsweise ein Farbenfenster in gleicher Art entworfen und behandelt wird, wie ein Staffelei-Gemälde. Man glaubt Wunders, oder sucht es doch Andere glauben zu machen, wie hoch man über den alten Meistern stehe, wenn man deren Verstösse gegen die Anatomie, die Perspective und das Modell zu vermeiden wisse, Verstösse, mit welchen es eine ähnliche Bewandtniss hat, wie mit den von den Schulpedanten gerügten Verstössen Shakespeare's gegen die Chronologie, die Geographie und das Costume, nur dass erstere meist durch die Natur der Aufgabe und des Materiales geradezu geboten sind.

Zum Zwecke der Ehrenrettung unserer Gegenwart wird wohl gesagt, dass dieselbe nur einem Naturgesetze Folge leiste: das nach Idealen hinstrebende Jünglingsalter unseres Volkes sei vorüber; mit dessen Mannesalter habe die Periode des Realismus begonnen, der sich bloss mit den geschaffenen Dingen befasse und dieselben so nehme und wiedergebe, wie sie erscheinen. Hiernach müsste wenigstens die Portrait-Malerei in hoher, niemals dagewesener Blüthe stehen. Wer aber wird zu behaupten wagen, dass auch nur ein einziger heutiger Künstler dieses Faches den Zurbaran, Velasquez, Titian, Rubens, van Dyck, van der Helst und noch hundert Anderen aus der Vergangenheit ebenbürtig sei, geschweige mit den noch der „gothischen" Kunstperiode angehörenden van Eyck in die Schranken treten könne, in deren dem Leben entnommenen Gestalten, unbeschadet der höchsten Idealität, das greifbar Wirkliche sich bis zur Illusion nachgebildet findet? Aehnlich wie auf dem Gebiete der schönen Literatur haben auch auf dem der bildenden Künste die, aus dem Gelehrtenthum erwachsenen Akademieen und was denselben verwandt ist, indem sie die im Volksleben wurzelnden Meisterschulen verdrängten, die schaffende Kraft gelähmt, die technischen Ueberlieferungen durchbrochen und zerstreut, überhaupt die Lebensadern des grossen Kunst-Organismus zu allmählichem Versiegen gebracht. Zufolge ihres Einflusses ist das mittelalterliche Kunsthandwerk zu Grunde gegangen; durch die systematische Trennung des Wissens von dem Können ist die Kunst mehr oder weniger in den Höhen der Abstraction verdunstet, während das Handwerk in rohe, geistlose Routine ausartete oder dem rein mechanischen Fabrikwesen leibeigen ward.

In dem Maasse, in welchem hiernach die echten Kunsterzeugnisse selten werden, drängen sich die unechten, auf Täuschung berechneten Machwerke vor, und zwar selbst in die dem Gottesdienste geweihten Stätten! Oelfarbendrucke, dutzendweise gebackene oder gegossene Standbilder und Reliefs, Gyps- und Zinkplunder aller Art überschwemmen den Markt und locken mittels prahlerischer Reclamen, in welchen besonders die Wohlfeilheit betont wird, nicht bloss den unkundigen Haufen, sondern auch Leute von Bildung in nicht geringer Zahl, deren Sinn durch den steten Verkehr mit den modernen Fabricaten stumpf geworden ist, zu sich heran.

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.

Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.



Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 11. — Köln, 1. Juni 1872. — XXII. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Die Urform der christlichen Basilika vor Constantin.

Von Dr. J. Stockbauer.

(Fortsetzung.)

III.

Von den constantinischen Bauten sind nur dürftige Reste erhalten:

Squallida ruinosa jacent
Improba falce temporum
Constantiniana templa

schrieb der Cistercienser-Abt Lucenti an Ciampini, als er sein Buch *De aedificiis Constantini* vollendet hatte.

Die Laterankirche steht auch jetzt noch unstreitig im Gebiete des alten Lateranenpalastes, der zu Constantin's Zeit Eigenthum der Kaiser war; aber: *Hujus ecclesiae facies, qualis antiquitus fuerit, penitus latet,* sagt Ciampini, und dies mit Recht, denn keine der grossen Kirchen Roms ist so häufigen Unglücksfällen und Veränderungen unterworfen gewesen, als die Laterankirche, und von keiner sind, besonders in den ersten 6 Jahrhunderten, die Nachrichten so dürftig, als von ihr. Der Umstand, dass sie innerhalb eines Palastes angelegt war, veranlasst Bunsen, ihren anfänglichen Umfang ziemlich klein anzunehmen, wogegen allerdings Hübsch protestirt. Sergius III. (904—911) führte an ihrer Stelle einen ganz neuen Bau auf, und dieser erlitt selbst wieder im 16. Jahrhundert solche Umgestaltungen, dass auf den ursprünglichen Plan kein Schluss gemacht werden kann.

Die vaticanische Basilika wurde von Constantin mit theilweiser Benutzung der Mauern des neronischen Circus über dem Grabe des h. Petrus aufgeführt. Am Ende des 12. Jahrhunderts beschrieb P. Mallius die Peterskirche, und im 15. Jahrhundert that das Gleiche Mapheus Vegius. Als dann Julius II. seinen Neubau unternahm, wurde auf die schriftliche Sicherung des Alten zwar weniger Werth gelegt, doch unter Sixtus V. zeichnete Tiberio Alfararo alles auf, was von der alten Kirche noch erhalten war, verglich es mit den alten Nachrichten, und schrieb ein ausführliches Werk, das ungedruckt in den Archiven der Peterskirche hinterlegt ist; die Pläne Alfarano's haben aber das Nachtheilige, dass die Denkmäler und Bauten ganz verschiedener Zeiten, die nie zusammen bestanden, hier vereinigt sind. Auch das spätere Werk des Abbate Cancellieri hat diesen Uebelstand nicht beseitigt. Man findet darin allerdings den Plan des Alfarano mit wichtigen Verbesserungen, aber eine anschauliche Vorstellung der älteren constantinischen Basilika in einem gewissen Zeitpuncte hat er nicht gegeben.

Wir wollen desshalb nur in den Hauptzügen nach den erhaltenen Zeichnungen den Plan und die Anordnung des Ganzen uns vergegenwärtigen.

Vorn hat man das Atrium, welches an den vier Seiten eben so viele Portiken einschliessen. In ihm befand sich der prachtvolle Brunnen, der, wie der ganze Vorhof, wohl gleichzeitig mit dem Hauptbau oder sehr bald hernach in seiner Mitte angelegt wurde. Nach einer Beschreibung des Paulinus von Nola diente dieser Vorhof zu seiner Zeit zu jenen bei Leichenbegängnissen üblichen Mahlzeiten und Leichenspenden, deren eine an diesem Orte schon der Präfect Lampadius im Jahre 365

erwähnt. Für diese Zwecke hatten auch die heidnischen Römer eigene, ganz gleiche Anlagen an den Gräbern der Ihrigen, wie das von Canina (*Via Appia t. 42, p. 174*) mitgetheilte, aus der mittleren Zeit der Republik stammende sogenannte Atrium des Silvanus mit Brunnen und Sitzbänken an der Via Appia beweist; und dem gleichen Zwecke dienten früher eigene Anlagen in den Cömeterien und es ist nicht unwahrscheinlich, dass die stets sich erhaltende Uebung der Armenspenden noch in der nachconstantinischen Zeit die Verbindung dieses Vorhofes mit grösseren Kirchen besonders anempfahl. Eines der merkwürdigsten Beispiele eines für sich bestehenden Atriums in den vorconstantinischen Cömeterien ist das von de Rossi im *Bulletino di Archeologia cristiana* (1865, p. 96) beschriebene Mauerwerk vor dem Eingange in das Cömeterium der Domitillae.

Die Säulen, welche die 5 Schiffe der Kirche stützten, waren wohl ohne Zweifel grösstentheils von verschiedenen antiken Gebäuden genommen. Die Ungleichheit der Säulenfüsse, die ganz verschiedene Arbeit der Capitäler, endlich die bunte Zusammensetzung des Gebälks, in dem man bearbeitete Marmorstücke, namentlich von einem Denkmal Trajan's zu Ehren des Titus fand, ist wohl dem ersten Bau zuzuschreiben.

Die Richtung der Seitenmauern setzte sich mittels Säulen auch im Querschiff fort, in das ein grosser Bogen mit 2 prachtvollen antiken Säulen führte. An diesem Bogen war ein grosser Balken mit einem von Lampen umgebenen prachtvollen Kreuze, ein Geschenk des P. Hadrian.

Der wichtigste Theil der Kirche war die Confessio mit dem Grab des Petrus. Die Säulenstellung davor wird dem Constantin zugeschrieben; Gregor III. im 8. Jahrhundert setzte zu den 6 vorhandenen 6 weitere Säulen, welche ihm hierzu der Exarch Eutychius, ohne Zweifel von einem antiken Monumente, bewilligt hatte.

Unter den Anbauten sind besonders durch ihr Alter wichtig: die Grabcapelle des Sixtus Anicius Letronius Probus, mehrmals Consul, unter anderen 371 zugleich mit dem Kaiser Gratian, Gemahl der Anicia Proba Falconia, deren Geist und Frömmigkeit Hieronymus und Augustin preisen. Er starb, wie es scheint, als Neophyt und ward 395 in dem mit christlichen Bildwerken verzierten Sarkophage bestattet, der jetzt in der neuen Peterskirche neben der Capelle *della Pietà* steht. Später ward seine Gemahlin neben ihm beigesetzt.

Die runde Grabkirche der Petronilla, erbaut von Stephanus II., wahrscheinlich auf den Mauern des Mausoleums der beiden Töchter des Stilico, Maria und Thermantia, beide nach einander Gemahlinnen des Kaisers Honorius, deren Särge und Gebeine man 1544 hier fand.

Weiter hinunter, dem Obelisk näher, in derselben Richtung, d. h. auf der Spina des alten Circus, hatte im Anfang des 6. Jahrhunderts Symmachus eine Basilika zu Ehren des h. Apostels Andreas gebaut, dem eben erwähnten Rundbau ganz gleich und also, der obigen Annahme gemäss, nach dem Mausoleum des Honorius angelegt, nach der gewöhnlichen Annahme hingegen Vorbild des Baues Stephanus II., indem man die kaiserliche Grabstätte von der Kirche der Petronilla trennt.

S. Paolo fuori le mure. Die Nachricht des Anastasius und der Acten des h. Sylvester, dass Constantin eine Basilika über dem Grabe des Apostels Paulus erbaut, da, wo ihn an der *Via Ostiensis* die fromme Matrone Lucina der Sage nach in den unterirdischen Gängen ihres Landgutes bestattet hatte, wird durch das uns erhaltene Rescript der Kaiser Valentinian II., Theodosius und Arcadius vom Jahre 386 bestätigt, worin sie dem damaligen Präfecten Roms auftrugen, statt der alten Basilika eine neue, grössere und schönere aufzubauen, wie es die Heiligkeit des Ortes und die zunehmende Menge der Gläubigen erheische. Für diesen neuen Bau sind zwei Inschriften wichtig, welche den Papst Siricius nennen, und eine Inschrift am grossen Bogen vor der Tribune, aus der hervorgeht, dass die Vollendung des Baues in die Regierungszeit des Honorius (389—417) falle.

Von der constantinischen Basilika ist also nichts mehr erhalten, sondern es kann nur von diesem grösseren Bau des 5. Jahrhunderts gesprochen werden, der sich bis 1823 ziemlich vollständig erhielt, und nachdem er durch ein Brandunglück zerstört ward, wieder so ziemlich im alten Stile und Geiste hergestellt wurde.

Vor derselben lag ein Porticus, dessen Reste sich noch bis ins 16. Jahrhundert erhielten, der von Procopius ausdrücklich erwähnt wird. P. Symmachus schmückte ihn mit einem Brunnen. Die Kirche wird durch vier Colonnaden, jede von 20 Marmorsäulen, in fünf Schiffe getheilt, die beim Eintritt einen majestätischen Eindruck gewähren. Unter den Säulen, welche das mittlere Schiff tragen, zeichnen sich 24 durch ihre vorzügliche Schönheit aus, welche wohl erst für den Neubau des Theodosius hierher gebracht wurden. Die übrigen Säulen des Mittelschiffes zeigen in ihren Capitälen einen tiefen Verfall der Kunst, und sind desshalb wohl erst gleichzeitig mit dem neuen Bau entstanden. Die Säulen der Seitenschiffe haben korinthische Capitäle, die noch unbeholfener gearbeitet sind, als die des Hauptschiffes. Jede Seitenwand hatte ehemals 20 Fenster, die später grossen-

theils vermauert wurden. Die Decke war früher mit vergoldeten Platten, wahrscheinlich von Bronze verkleidet, wie aus der Beschreibung des Prudentius erhellt. Der Triumphbogen wird von zwei ionischen Säulen von hellgrauem Marmor getragen. Das Querschiff erheb sich gegenwärtig auf 5 Stufen, die wohl ursprünglich fehlten. Eben so ist die gegenwärtige Abtheilung des Querschiffes mit einer Mauer und Säule aus späterer Zeit. Vor dem Querschiffe ist die ausserordentlich grosse Tribune.

Die Paulskirche ist, in ihrer besprochenen zweiten Form, die grösste Kirche, die je gebaut worden; denn selbst die eben geschilderte Peterskirche war nicht ganz so gross. Der Riesenbau der Paulskirche verwirklichte die Ueberdeckung des immensen Raumes von beiläufig 7000 Quadrat-Metern, und übertraf weitaus alles bisher Dagewesene der antiken Welt. Der Mathematiker Rondelet sagt in seinem Werke: *L'Art de bâtir*, dass nie wieder so kühn einer Säule die Stützung einer so grossen Mauerlast zugemuthet worden ist, und dieser Ausspruch bekommt noch ein besonderes Gewicht durch die Thatsache, dass zwei Erdbeben in den Jahren 801 und 1348, die in den neueren Bauten die grössten Verwüstungen anrichteten, diesem Bau nichts anhaben konnten.

Die Kirche des heiligen Laurentius ausserhalb der Mauern (*s. Lorenzo fuori le mure*). Gegenwärtig sind zwei Kirchen zu Einer verbunden, wodurch ein sehr eigenthümlicher Grundplan entstand, in dem Hübsch, die Vergrösserungen ausscheidend, die Gestalt der ursprünglichen Anlage herzustellen versucht.

Das Merkwürdige dieser Kirche besteht unter Andern auch in den zweigeschossigen Abseiten, wodurch sie eine frappante Aehnlichkeit mit der 426 gebauten Kirche des Johannes Studios in Konstantinopel erhält. Dass dieser Bau dem constantinischen Zeitalter angehöre, wird auch von Bunsen vertheidigt, wenn auch sonst seine Ansichten über die ursprüngliche Gestalt desselben von Hübsch nicht berücksichtigt wurden.

Nach dem nämlichen Plane und mit zweigeschossigen Abseiten ist auch die Kirche der h. Agnes erbaut, welche im Pontificalbuche als Braut Constantin's aufgeführt wird; nach Baronius jedoch lässt sich ihre Entstehungszeit nicht nachweisen. Sie wurde 626 ganz neu, jedoch wohl mit Berücksichtigung der alten Anlage, hergestellt.

Von den anderen Bauten, welche dem Constantin noch zugeschrieben werden, führt Ciampini an:

die Kirche *IV coronatorum*, auf die Angabe des Pancirolus (*thesauri absconditi Romanae civitatis. Reg. II. cul. 22*) hin;
die Kirche *XII Apostolorum;*
die Kirche *s. Sabinae*, wenn sie nicht, was wahrscheinlicher ist, erst 426 grundgelegt wurde;
die Kirche des Laurentius mit dem eigenthümlichen Zusatze: *in pane et perna* (Brod und Schinken);
die Kirche *s. Mariae in ara coeli;*
die Kirche *s. Coesogini;*
die Kirche *s. Petri in morte;*
die Kirche *s. Sebastiani* und
die Kirche *s. Marcelli.*

Die Kirche der hh. Petrus, Paulus und Johannes des Täufers in Ostia ist spurlos verschwunden, eben so die Kirche Johannes des Täufers in Albano; die Apostelkirche in Capua ist uns nur in einer Notiz des Pontifical-Buches erhalten; in Neapel lassen sich constantinische Bauten nicht mehr ausscheiden von späteren und sind auch grossentheils zu Grunde gegangen; in Clermont erwähnt Gregor von Tours eine constantinische Marienkirche bei deren Erbauung der Baumeister von Maria die Maschinen zur Aufstellung der Säulen vorgezeigt erhielt.

Andere Bauten Constantins erstrecken sich auf das Morgenland. Diess sind die Kirchen des h. Grabes, die in Bethlehem, auf dem Oelberg, im Thale Mambre, die Sophienkirche in Constantinopel, der Irene, der Apostel, der Deipara u. a. eben dort, Kirchen in Nikomedien, Antiochien, Constantine, Heliopolis und anderswo, von deren genaueren Anlage und Einrichtung wir fast durchgehends nichts Näheres wissen. Vergegenwärtigen wir uns die architektonischen Erfolge dieser Bauthätigkeit, so kommen für unseren Zweck zunächst zwei Richtungen in Betracht.

Die eine, mehr conservative, hält sich noch streng an die alten Vorbilder und bildet z. B. in der Kirche des Laurentius und der Agnes getreue Nachbildungen der aus der Privat-Basilika sich entwickelten Cultgebäude. Diese Richtung ist auch im Oriente vertreten, wie die genannten drei Kirchen in Thessalonich und in Konstantinopel beweisen.

Im Grossen und Ganzen jedoch scheint diese alte Form im Abendlande nur in verhältnissmässig kleineren Kirchen in Anwendung gekommen zu sein; bei grösseren Bauten tritt die in der Kirche S. Pudentiana bereits besprochene Anordnung der Ueberhöhung des Mittelschiffes mittels einer auf die unteren Säulen-Colonnaden gesetzten Mauer in durchgängige Bauübung ein. Diese Verwendung der Säulen war früher unbekannt.

War sonst die Nothwendigkeit einer Mauerdurchbrechung gegeben, so entstand die Pfeiler- und Arcaden-Architektur, welche der römischen Baukunst eben so

charakteristisch eigenthümlich wie der griechischen der Säulenbau ist. Arcadenbogen, auf feste Pfeiler gelagert, tragen ganz stylgemäss die Mauer darüber; aber es fiel in der römischen Frühzeit keinem Architekten ein, das so schwache, nur für die Last des Gebälkes berechnete Banglied der Säule in den stellvertretenden Dienst des Pfeilers einzusetzen und auf so nach allen Richtungen unsicherer Grundlage die mächtige Mauerwucht und darüber die Decke zu legen. Diese an sich unsolide, gegen alle Naturgesetze der Architektur verstossende Art zu bauen konnte nur da gefallen, wo der Sinn für correcte Gestaltung der Bauformen durch auf dem technischen Gebiet gelöste Räthsel verdorben und die wahren Elemente monumentaler Schönheit verkannt waren. Mit diesem an der Peterskirche zum ersten Male im grössten Maassstabe zum Ausdrucke gekommenen Abfall von den Gesetzen der classischen Kunst, tritt die christliche Cult-Architektur ins öffentliche Leben ein, und setzte sich dadurch den Stempel einer Barbarei auf, den alle anderen Vorzüge derselben nicht verwischen können. Das so überhöhte Mittelschiff gibt im Aeussern und Innern dem Bau allerdings eine gewisse ästhetische Bewegung, eine Vielgestaltigkeit der baulichen Disposition, aber auf Kosten der natürlichen, einfachen Wahrheit oder, wenn man lieber will, der wahren Natürlichkeit, und die stetige Wiederholung dieser Anlagen, ohne auch nur den Versuch zu machen, die widersprechenden Elemente zu versöhnen, beweist, dass auch in der Basilika-Architektur dieser Zeit wie in der Plastik und besonders in der Malerei die Typik und das absichtliche Anlehnen an frühere Muster an die Stelle architektonischen Studiums und stylrichtiger Composition getreten.

In diese Typik eingeschlossen ist auch das Querschiff, das zuerst in der Peterskirche am ausgeprägtesten auftritt. Es mögen wohl Cult-Bedürfnisse selbes veranlasst, symbolische Beziehungen es werth gemacht haben; ähnliche Anlagen übrigens kehren in römischen Profanbauten, namentlich in Bädern, vielfach wieder.

Vorhof oder Vorhalle und Langschiff mit Seitenschiffen und Kreuzschiff, davor die Apsis, das ist von da an die wesentliche Gliederung aller Basiliken unserer Epoche. Wollen wir eine Musterkirche dieser Zeit uns vorstellen, so ist es die Basilika *s. Maria maggiore.* Sie wurde auf der höchsten Höhe des Esquilin von P. Liberius (352—366) erbaut, wovon sie auch den Namen führte. Ihr Name *ad nives* stammt von der damit in Verbindung gebrachten bekannten Sage. Unter Sixtus III. (432—440) soll sie neu erbaut worden sein, was jedoch Hübsch bestreitet. Das Querschiff und die Apsis nimmt jedoch auch er als später entstanden an.

Die Entwicklung der Basilikaform ging in unserer Epoche keine neue Veränderung mehr ein, man will denn die polygonale Bildung der Apsis und deren Durchbrechung mit Fenstern als solche bezeichnen. Den reinsten basilikalen Typus an der Gränzscheide unserer Abhandlung repräsentirt die Apollinaris-Kirche in Ravenna.

Sie war über dem Grabe des h. Apollinaris zwischen 534—549 erbaut und ist gegenwärtig bis auf die Vorhalle, die Arvica — ein Name, der wohl von dem griechischen ναρϑηξ herzuleiten ist —, noch ganz gut erhalten. Die Apsis hat neben sich zwei kleine Nebenapsiden und dem rechten Seitenschiffe ist ein Glockenthurm angebaut. Die Säulen, 24 an der Zahl, sind aus quergestreiftem proconesischem Marmor, nicht antik, mit Capitälern, die nach dem Motive der sogenannten compositen Ordnung gebildet sind. Die Blätter rollen sich aber oben einwärts, statt auswärts überzuhangen, und kräuseln sich ganz eigenthümlich. Und dabei sind sowohl die Linien der Rippen als auch die Einschnitte der vielen kleinen Zacken durch kleine Bohrlöcher bezeichnet, eine Eigenthümlichkeit, die sich auch in den Capitälern der Kirche des Demetrius zu Thessalonich findet.

Die an beiden Enden der Säulenstellungen befindlichen Wandpfeiler haben auffallend schwere Capitäler, die unter einem vielgliederigen Abacus zwei Blattstellungen zeigen, welche darum interessant sind, weil sie die mit Facetten besetzten Blattrippen heben, welche später in der romanischen Architektur wieder so häufig werden.

Ueber der Säulen-Bogenstellung haben sich noch die in einem reichen Friese an einander gereihten Medaillons mit den Brustbildern der ravennatischen Bischöfe nebst den in Stuck ausgeführten classisch zierlichen Archivolt-Einfassungen und Gesimse erhalten.

Auf den ersten Blick möchte es scheinen, als ob die berührten Archivolten nicht mehr die ursprünglichen wären, sondern aus der Periode der Renaissance stammten. Nun sind aber dieselben Doppelcassetten in der Archivoltleibung der Kirche *s. Apollinare nuovo* und dabei ähnlich profilirte Haupt-Einfassungen in demselben Stuck ausgeführt. Und eine ähnliche Profilirung haben auch diese Einfassungen an den unteren Säulen der Sophienkirche, wo sie in Marmor ausgeführt und ohne Zweifel noch die ursprünglichen sind. Daher möchten die ravennatischen Archivolt-Einfassungen und Medaillons, wenn auch noch so viel später daran mochte restaurirt worden sein, doch ihre ursprüngliche Gestalt nicht eingebüsst haben. Die Aehnlichkeit mit der Zier-Profili-

rung der Früh-Renaissance ist allerdings vorhanden; dies ist aber desshalb sehr erklärlich, weil die italienische Früh-Renaissance unmittelbar auf die altchristliche Architektur basirt ist.

Als letztes Beispiel der in den ersten sechs Jahrhunderten ausgebildeten Basiliken-Architektur mag die Kathedral-Kirche zu Parenzo in Istrien gelten, die in vieler Beziehung, namentlich durch die noch erhaltenen Mosaiken an den Façaden, ein unersetzbarer Ueberrest der alten Kirchen-Baukunst ist.

Wie sich aus dem Grundplan ergibt, ist der Kirche ein geräumiger Vorhof und ein Baptisterium angefügt. Dieser Bau-Complex stammt nach Hübsch aus dem 6. Jahrhundert, wurde jedoch in einigen Theilen, namentlich was die Mauern des Mittelschiffes betrifft, später erweitert. Der Fussboden ist Mosaik, und zwar in doppelten Lagen, weil unter dem gegenwärtigen ein alter ähnlicher erhalten ist. Die Säulen sind proconnesischer Marmor mit eigenen Capitälern. Die Kämpfer-Aufsätze haben gleiche Profilirung wie in *s. Vitale* in Ravenna. Die Stuck-Verzierungen in den Laibungen der Archivolten zeigen sehr mannichfache, in der Renaissance häufig adoptirte Motive. Die reichprofilirten Thürgestelle sind jenen von *Apollinare in Classe* ähnlich.

(Fortsetzung folgt.)

Gussstahl-Glocken.

Seit 20 Jahren sind die bochumer „Gussstahl-Glocken" immer mehr in Aufnahme gekommen; man hat sich für und wider dieselben ausgesprochen und namentlich in den letzten Jahren sind alle Hebel in Bewegung gesetzt worden, den Glocken aus „Gussstahl" in jeder Hinsicht den Vorzug vor den Bronze-Glocken zu vindiciren. Das ist die Veranlassung, wesshalb ich in Folgendem zur Berichtigung der Meinungen und Ansichten das Meinige beitragen möchte.

Das „Christliche Kunstblatt" 1870 Nr. 12, welches in seinen Belobungen der Gussstahl-Glocken nicht wortkarg ist, citirt den Ausspruch der Preis-Jury der internationalen pariser Ausstellung von 1855, aber nur in so weit, als es zu seinem Zwecke passt. Hätte es den Ausspruch vollständig citirt, so hätte man daraus ersehen können, dass dem bochumer Vereine die grosse Ehrenmedaille nicht wegen der Glocken allein, sondern aus allgemeineren Beweggründen zuerkannt worden ist.

Um die Vorzüge der bochumer Glocken nachzuweisen, weisst man hin auf: 1. Dauerhaftigkeit; 2. Ton; 3. Preis.

Ad 1. Dass Glocken aus Gussstahl hergestellt werden können, ist durch die 1855 in Paris geschehene Prüfung bewiesen; aber dass nun auch alle Glocken von Bochum aus „Gussstahl der vorzüglichsten Qualität" bestehen, das ist damit nicht bewiesen und garantirt, und es scheint dies auch schwerlich der Fall zu sein, weil die schlechteste Sorte Gussstahl selbst in grossen Quantitäten angeblich mindestens 4½ Sgr. per Pfund kostet und der bochumer Verein bei seinen Glockengüssen doch natürlich verdienen will, um so mehr, da in dem Preise von 6½ Sgr. pro Pfund die Provision für die engagirten Agenten („Repräsentanten") schon mit eingeschlossen ist. Auch ist wohl nicht ausser Acht zu lassen, dass ungeschmiedeter Gussstahl keineswegs einen vollkommenen Bruch zeigt, sondern dass der Gussstahl erst durch das gehörige Durchschmieden seine vorzügliche Güte erhält, und dass demnach dem Gussstahle, woraus die Glocken bestehen, in diesem Zustande eine vorzügliche Güte nicht beigemessen werden könne, weil die einzelnen Molecülchen desselben bei Weitem nicht so eng an einander schliessen und die Bruchfläche längst nicht so dicht ist, als bei ausgeschmiedetem Gussstahl.

Entweder ist das Material nicht schmiedbar, wie Gusseisen, und dann springen die Glocken leichter als Bronze-Glocken; oder es ist schmiedbar, und dann liegt die Vermuthung nahe, dass die Glocke durch den langen Gebrauch, durch das immer wiederholte kräftige Anschlagen des Klöppels sich dehnt und unten an der Mündung (Bord) elliptisch wird, während sie weiter hinauf in der „Schweifung" und im „langen Felde" ihre ursprüngliche genaue Rundung behält, und in diesem Falle werden die Töne widerwärtig und verschlechtern sich ausserordentlich. Durch eine „gussstählerne" Uhrglocke in Schalenform bin ich erst neulich hierauf aufmerksam geworden. Dieselbe hatte einen recht guten Ton, vermuthlich weil sie aus geschmiedetem oder gewalztem Gussstahl durch Anwendung von Stanzen ihre Form erhalten hatte. Der Lehrer W., welcher ihre Dauerhaftigkeit bezweifelte, warf sie zwei Mal mit Kraft auf die Erde, wodurch sie ihre Rundung verlor und nun einen erbärmlich schlechten Klang ergab; nachher wurde sie wieder ziemlich rund gebogen, aber der ursprüngliche gute Ton wurde nicht wieder hergestellt.

Eine am 18. September 1858 in Bochum versammelte Prüfungs-Commission, in deren Gegenwart zwei ausgeschossene, 42 und 27 Centner schwere Gussstahl-Glocken von Schmieden mit Hämmern zerschlagen werden sollten, hat ihr Urtheil dahin abgegeben, „dass es unmöglich sei, diese Gussstahl-Glocken durch menschliche Kraft (ohne Anwendung eines Fallwerkes) zu zersprengen."

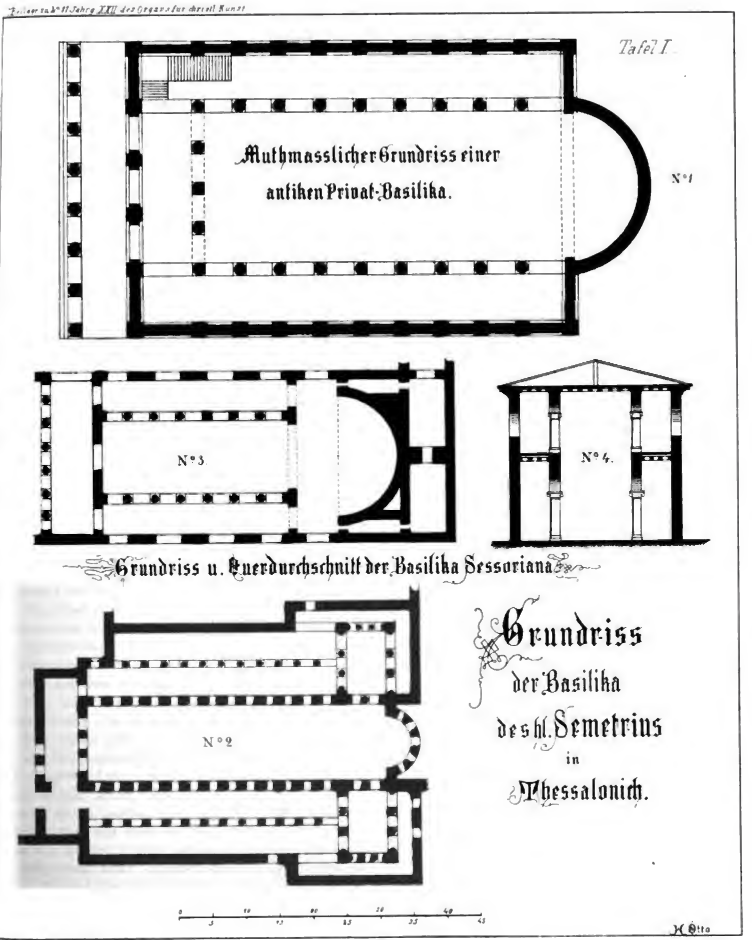
Herr Dr. W. E. Giefers und das Christliche Kunstblatt, welches die ersten 2 bis 3 Seiten seines Aufsatzes demselben fast wörtlich nachgeschrieben hat, geben an, dass es kaum möglich ist. Allein wenn, wie der Bochumer Verein in seinem Prospect jetzt auf einem angeklebten Zettel selbst zugibt, „kleine Gussstahl-Glocken, die angeschlagen werden“, doch schon durch den Gebrauch gesprungen sind, so fällt die Behauptung von der absoluten Dauerhaftigkeit der Gussstahl-Glocken damit in sich zusammen. Uebrigens will ich gern einräumen, dass auffallend viele Bronze-Glocken zerspringen, während von den Bochumer gussstählernen Thurmglocken noch keine geborsten ist. Aber worin liegt eigentlich die Zerbrechlichkeit der Bronze-Glocken? Durchgängig nicht in der Glocke selbst, sondern in dem mangelhaften Hang-Apparate, resp. in der brutalen Behandlung. Gegen beides sind Vorkehrungen zu treffen, welche dem Zwecke vollkommen genügen. Ich habe schon 100 bis 120 zersprungene Glocken auf den Thürmen besichtigt, aber nur bei dreien derselben lag die Ursache des Zerspringens in der Glocke selbst; diese waren kaltgüssig, hatten nie etwas getaugt und hätten vom Anfange an gar nicht angenommen werden sollen. Sonst war fast immer der Hang-Apparat in sehr desolatem Zustande oder die Glocken waren zu hoch geläutet, so dass sie dabei ganz auf den Kopf zu stehen kommen, wodurch die Tonschwingungen nach ihrer Erregung sofort durch den zurückfallenden und an der Glockenwandung liegen bleibenden Klöppel gestört werden; oder man hatte die Glocken sogar ganz überstürzen, ja, aus dem Glockenstuhle herausfallen lassen.

Will man den Glocken eine Dauerhaftigkeit auf Jahrhunderte sichern, so darf an dem Hang-Apparate durchaus nichts gespart werden, und namentlich darf man dem im eigenen Orte wohnenden Schmiede zu Liebe die Besorgung des Eisenbeschlages nicht dem Glockengiesser vorenthalten, was leider oft vorkommt. Der Helm (Wolf, Joch, Achse) muss von gesundem und trockenem Eichenholze gefertigt und durch Tränken mit Oel oder Oelfarben-Anstrich vor Fäulniss gesichert werden; der Beschlag muss mit soliden Schrauben fest angezogen, darf aber durchaus nicht bloss angenagelt werden; und doch ist dieses leider bei so vielen Glocken der Fall. Die Achsenlager müssen dauerhaft sein und beide müssen sich gleichmässig abnutzen; auch ist es sehr wünschenswerth, dass man nicht zwei einzelne Zapfen in den Helm einlasse und mit Bolzen befestige oder gar nur hinein schlage, sondern dass man eine ganz durchgehende Achse wähle, welche schon seit langer Zeit J. Radler in Hildesheim angewandt hat und welche auch der Bochumer Verein mit Recht empfiehlt. Die Glocke muss vermittels des Beschlages fest und senkrecht im Helme hangen, der Helm mit der Achse muss genau wagerecht in den Lagern liegen; dann wird auch der Klöppel seine regelrechte Bewegung machen, nämlich immer genau durch die Mitte der Glockenmündung. Der Klöppel selbst darf nicht zu tief anschlagen, sondern sein Ballen muss immer die dickste Stelle des Schlagringes (Caliber) der Glocke treffen, da, wo die Glocke inwendig eine stumpfe Kante hat. Ausserdem wäre durch eine besondere Vorrichtung, etwa nach Art der Puffer an den Eisenbahn-Waggons, ein zu hohes Läuten oder gar ein Ueberstürzen der Glocken zu verhüten.

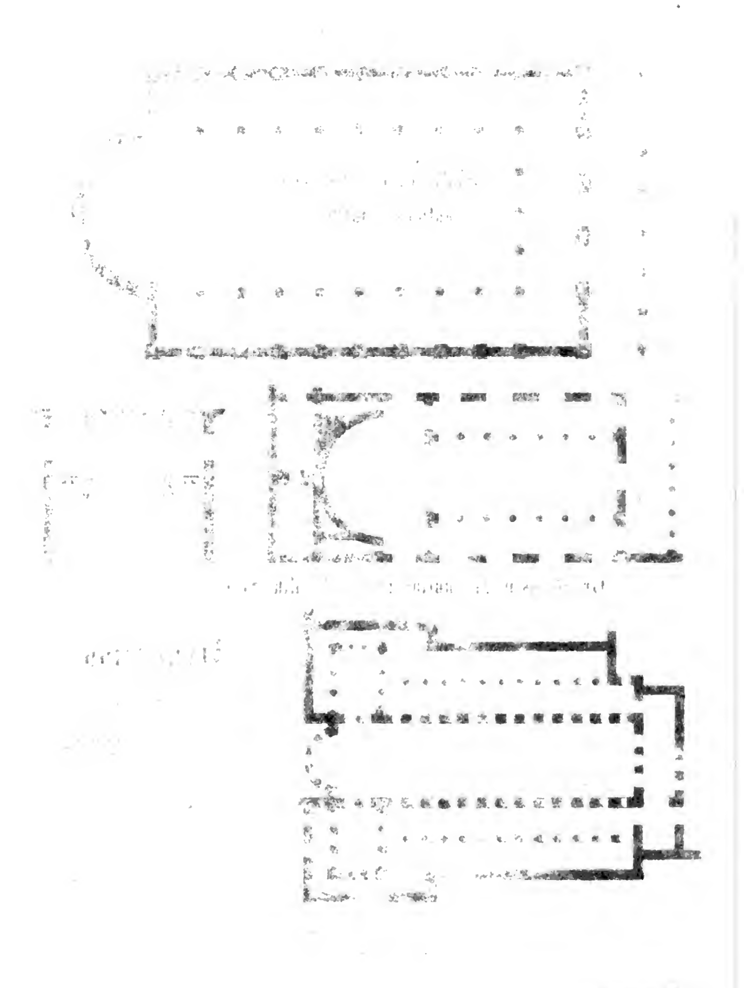
Ich habe wenigstens 75% aller Läute-Apparate mehr oder weniger mangelhaft gefunden. Wenn aber diesen Missständen, welche mit der Zeit unfehlbar das Zerspringen der Glocken herbeiführen, überall abgeholfen und durch Sachverständige, die das Wohl der Kirche und keine Privat-Interessen im Auge haben, von Zeit zu Zeit die Glocken inspicirt und auf Beseitigung etwa vorgefundener Mängel und Ungehörigkeiten gedrungen wird, dann wird man ganz entschieden keinen Grund mehr haben, über ein leichtes Zerspringen von Bronze-Glocken zu klagen. Doch ist hier noch auf Eines aufmerksam zu machen. Glocken nämlich, welche ganz frei oder in offenen Thürmen hangen, so dass sich im Winter Schnee oder Eis an den Glocken ansetzen kann, sind, vor dem Läuten davon zu reinigen, wenigstens an der untern Hälfte, wo die Tonschwingungen sich durch die Glockenwendung verbreiten. Denn dass strenge Kälte an und für sich leicht ein Zerspringen der Glocken herbeiführe, will mir nicht recht einleuchten. Wohl aber würden die Glocken durch die daran klebende Schnee- oder Eisschicht leicht zerspringen, weil — was auch sonst noch durch böswillige oder einfältige Vorkehrungen (z. B. stramme Umgürtung des Schlagringes durch ein Seil oder dergleichen Application eines weichen Gegenstandes an der Stelle und in dem Augenblicke, wo der Klöppel mit aller Kraft anschlägt, Abstützen irgend einer Stelle des Glockenbordes und zugleich Anschlagen des Klöppels, ohne dass die Glocke geschwungen wird, absolutes Festhalten des Klöppels während des Anschlages u. s. w.) herbeigeführt werden kann — durch dieselbe die Tonschwingungen im Augenblicke ihrer Erzeugung sofort auch schon gestört werden, und zwar um so schlimmer, je intensiver, voller und klarer sie sind. Vom Anschlagspuncte aus verbreiten sich die Tonschwingungen durch alle einzelnen Molecülchen der Schwingungs-Region nach allen Seiten; von da aber, wo sie auf ein Hinderniss stossen, welches sie

Jllustrationen zu den Aufsätzen Dr Stockbauers

Beilage zu Nº 11 Jahrg XXII des Organs für christl Kunst



Adolph Wallraf lith Cöln



nicht hindurch passiren lässt, kehren sie zu ihrem Ursprunge zurück und divergiren mit den weiter fort erzeugten Schwingungen, und da dieselben so ihren normalen Kreislauf nicht vollenden können und in entgegengesetzter Richtung auf einander hindrängen, so muss die Glocke bersten, und zwar um so eher und gewisser, je besser sie ist, denn bei dem besten Glockenmetalle, welches den feinsten Bruch, nicht mit hakiger und körniger, sondern krystallinisch-spiegelartiger Oberfläche zeigt, und welches durchaus nicht aus vier Theilen Garkupfers und einem Theile englischen Zinns besteht, hangen die einzelnen Molecülchen viel inniger an einander, als bei schlechter Bronze oder ungeschmiedetem Gussstahl, und lassen die Schwingungen sich ringsum verbreiten, ohne deren Intensität besonders zu beeinträchtigen, wesshalb dieselben auch, wenn sie durch ein Hinderniss aufgehalten werden, mit grösserer Kraft zu ihrem Ausgangspuncte zurückwogen. Weil aber, wie hieraus hervorgeht, die Glocken mit dem edelsten Metalle am leichtesten ruinirt werden können, so folgt noch nicht daraus, dass es sich empfehle und besser sei, ein Material anzuwenden, welches nicht so sonore und intensive Töne hervorbringt. Wird man denn das chinesische Porcellan jemals der vulgären Fayence nachsetzen, weil es leichter zerbrechlich ist?! wird man es nicht vielmehr, eben weil es weit kostbarer ist, mit einer ganz vorzüglichen Sorgfalt behandeln?

Wenn man zur Empfehlung der Gussstahl-Glocken anführt, dass eine solche in Verlar bei Paderborn aus einer Höhe von 56 Fuss auf ein Steinpflaster fiel, ohne beschädigt zu werden, so kann ich auch mit dem gleichen Schicksal einer Bronze-Glocke aufwarten. Nämlich in Sochre bei Hildesheim stürzte 1850 eine neue, sehr gute Bronze-Glocke 50 bis 60 Fuss hoch herab, ohne zu zerspringen.

Man hat den Gussstahl-Glocken eine „fast unbegränzte", auch sogar eine „absolute Dauerhaftigkeit" zugeschrieben. Aber weiss man denn gar nicht, dass dieselben blasig und porös sind — und dies gilt auch von den vielgerühmten in Dahlenwarsleben —, so dass nach längerem Läuten sich kleine Stücke ablösen und heraus fallen; ferner dass der Rost seine zerstörende Wirkung daran ausübt, und zwar in immer höheren Progressionen, und dass der Farbeüberzug, welcher zugleich die Blasen, Löcher und Nähte zu verdecken hat, auf die Dauer nicht dagegen schützt, und dass der eiserne Klöppel den Gussstahl weit schärfer angreift, als die Bronze bester Qualität? Die grosse Domglocke in Braunschweig, welche schon 370 Jahre alt und noch nie gedreht worden ist, täglich 27 Betglockenschläge immer auf dieselbe Stelle bekommt und an den Festtagen vor dem vollen Geläute zuvor eine Viertelstunde lang allein geläutet, also durchaus nicht geschont wird, ist fast gar noch nicht abgenutzt, ist an der Anschlagstelle höchstens $^1/_8$ Zoll ausgeschlagen, während die Gussstahl-Glocken in Dahlenwarsleben bei Magdeburg vom Jahre 1868 schon jetzt augenscheinlich eine nicht unbedeutende Abnutzung zeigen. Bronze ist ein viel dichteres, festeres und dauerhafteres Material zu Glocken, als ungeschmiedeter Gussstahl, vorausgesetzt, dass die beste Qualität gewählt wird und die Glocken regelrecht und ordnungsmässig aufgehängt und behandelt werden.

(Fortsetzung folgt.)

Der gothische Baustil.

Von Dr. J. Dippel.

Das christliche Princip, die auf das Uebernatürliche gerichtete Idee hatte sich zwar im Verlaufe der Jahrhunderte immer mehr äusserlich dargestellt und im romanischen Stile einen entsprechenden Ausdruck sich zu verschaffen gewusst, aber die höchstmögliche und vollkommenste Verkörperung war damit doch noch nicht gewonnen. Dass mit dem romanischen Stile die Triebkraft der christlichen architektonischen Principien nicht erloschen sei, zeigte sich schon in den Versuchen und Bemühungen des Transitions-Stiles, die sich indess vermöge der Zeitumstände keines besonders günstigen Erfolges zu erfreuen hatten. Erst jener Periode, die man als vierten (1273—1492) Zeitraum der Geschichte des Mittelalters zu bezeichnen gewohnt ist, war es vorbehalten, einen Baustil auszubilden und zur Anwendung zu bringen, der unstreitig den Culminationspunct aller bisherigen Bauthätigkeit bildet und den zu übertreffen kaum mehr möglich ist. Diess ist der die dritte Periode der christlichen Kunst bezeichnende sogenannte gothische oder germanische oder Spitzbogen-Stil.

Der gothische Stil fällt also der Zeit nach zusammen mit dem Höhepuncte christlicher Wissenschaft und kirchlichen Lebens, wie er in der Blüthezeit der Scholastik und Mystik gegeben ist, und somit finden wir hier thatsächlich bestätigt, dass Kunst und Wissenschaft in innigem Lebensverbande mit einander stehen und sowohl Blüthe als auch Verfall mit einander gemeinsam oder doch wenigstens bald nach einander haben. Beide, Wissenschaft und Kunst, können nur gedeihen in den Zeiten des Friedens und bürgerlich geordneter Verhältnisse und müssen untergehen in den Zeiten der Auflösung und Verwirrung und in den Drangsalen kriegerischer Ereignisse,

die den Bestrebungen der Menschen nothwendig eine andere Richtung geben.

Dieser Gedanke mag uns den Erklärungsgrund abgeben, warum gerade in dieser Zeit die Culturgeschichte ihren Glanzpunct finden und in einer Weise sich entfalten konnte, die für alle kommenden Zeiten gerechte Bewunderung erregen wird. Jetzt war ja angebrochen die Zeit, wo man nicht mehr auf die Eroberung fremder Gebietstheile ausging, wie es die kriegerischen und gewaltthätigen Hohenstaufen gethan, sondern wo man einzusehen begann, dass nicht so fast der grosse Länderbesitz die Völker stark und mächtig mache und sie auf die höchste Stufe empor führe, sondern vielmehr die Pflege der höheren Kräfte und Potenzen dasjenige sei, was zumeist anzustreben, und dass der Wohlstand und das Glück eines Volkes in der freien Entfaltung und Entwicklung echten Bürgersinnes und in der Begründung gesetzlich geordneter socialer Verhältnisse zu suchen und zu finden sei.

Der im Allgemeinen herrschende Friede war also Ein Umstand, der einer neuen Kunstströmung vortheilhaft zu Statten kam. Doch war dies nicht die einzige, ja, nicht einmal die höchste treibende Kraft. Kann ja der Fall vorkommen, dass selbst in den Tagen tiefsten Friedens die Cultur nicht nur nicht gefördert wird, sondern vielmehr dem Verfalle anheimfällt, wenn nicht eine Begeisterung und eine Empfänglichkeit für das Höhere die Menschheit erfüllt und durchdringt und so ein mächtiger Sporn zum Streben nach höheren Culturstufen gegeben ist, oder wenn kein Princip und keine Idee sich findet, die nach äusserer Realisirung trachtet und als ein würdiges Object grosser Anstrengung und muthigen Ringens sich darstellt. Solche grosse Ideen waren aber in dieser Zeit vorhanden, die Ideen des Christenthums nämlich erfüllten lebhaft die Völker, und die äussere Darstellung und sinnliche Verkörperung dieser Ideen war ein Hauptbestreben der damaligen Menschheit. Zwar waren seit dem Beginne des Christenthums diese Ideen wirksamer als die treibenden Kräfte alles höheren Lebens und Thuns; aber so sehr hatten sie, mit Ausnahme der ersten Jahrhunderte, wohl nie das ganze Leben beherrscht und durchdrungen wie in fraglicher Geschichtsperiode, in welcher das Wort und das Gesetz der Kirche und ihres sichtbaren Oberhauptes selbst auch im politischen Leben als höchste Auctorität anerkannt wurde. Man kann diesen Einfluss der christlichen Ideen auf das damalige Leben vielleicht als eine der wohlthätigen Wirkungen jener grossartigen Begeisterung bezeichnen, welche die Kreuzzüge veranlasste, durch welche in Folge der Berührung mit mannigfachen Völkern der Gesichtskreis der abendländischen Christen sich erweiterte und der Bethätigung ihrer ungebrochenen und jugendlichen Kraft manche neue Objecte sich darstellten.

Was aber hilft die Begeisterung für grosse Ideen und die Sehnsucht nach deren Darstellung, wenn die dazu nothwendigen Mittel und wenn die grossen und gewaltigen Kräfte fehlen, die sich vereinigen können und sollen, um grosse Ideen entsprechend und würdig im äusseren Bauwerk zu verkörpern? Bei einem armen Volke wird man darum niemals grosse Kunstwerke antreffen, da ein solches sich begnügen muss mit dem, was zur Befriedigung des Bedürfnisses nothwendig ist. Die Kunst aber geht über das blosse Bedürfniss hinaus, sie will höhere und geistige Interessen fördern, sie ist in gewisser Weise ein Luxus, aber ein edler und würdiger Luxus, weil dadurch nicht der sinnlichen Leidenschaft gehuldigt, sondern der Geist zu höheren und edleren Anschauungen erhoben wird. Luxuriöse Werke setzen aber einen bedeutenden Wohlstand voraus,[1]) und das Vorhandensein des Wohlstandes in unserer in Frage stehenden Periode ist ein weiteres Moment, das bei der Entstehung der grossen gothischen Baudenkmäler von bedeutendem Einflusse war. Dass so grossartige Werke, wie die gothischen Dome sind, nicht durch die Kraft von Einzelnen aufgeführt werden können, sondern dass dazu eine Vereinigung zahlloser Kräfte erforderlich ist, braucht nicht erst gesagt zu werden. Eine solche Vereinigung ist aber nur möglich unter solchen, die von denselben grossen Ideen durchdrungen sind, die denselben gemeinsamen Endzweck verfolgen, die gegenseitig im Geiste der Liebe sich als Glieder einer Genossenschaft, die einen erhabenen Zweck anzustreben sich bewusst ist, fühlen und die sich alle als Glieder und Kinder eines gemeinsamen höheren Herrn zu betrachten vermögen, zu dessen Dienst und Verherrlichung in Errichtung eines erhabenen Gotteshauses jeder Einzelne sich verpflichtet und getrieben fühlt. Darum finden wir auch, dass religiöse Genossenschaften und Orden die eigentlichen Baumeister der mittelalterlichen Gotteshäuser waren, und wir finden nun erklärlich, wie so gewaltige Bauten aufgeführt werden konnten, wenn wir wissen, dass Tausende von gleichem Geiste beseelt zusammenwirkten und nur aus Liebe zu Gott die Opfer brachten, die nothwendig waren, und wenn wir wissen, dass die Führung des Baues selbst als Gottesdienst betrachtet ward, wie daraus hervorgeht, dass nach dem Zeugnisse

1) Mit Recht sagt darum W. Heinse: „Wo die Menschen am glücklichsten waren, da war auch die Kunst am grössten. Das ist das Geheimniss der Kunstgeschichte in wenig Worten."

des Abtes Haimo von St. Pierre die Bauleute mit Gebet und Psalmengesang das Tagwerk begonnen und beschlossen haben. Da sagt man mir vielleicht: Die religiösen Genossenschaften haben nur in der ersten Hälfte des Mittelalters, nur bis in die Zeit des romanischen Stiles, die Baukunst beherrscht und sind nie zu jener erhabenen gothischen Bauart, die ein Ausdruck des freien Strebens des Einzelnen ist, vorgeschritten. Ja, die Orden konnten vermöge der hierarchischen Fesseln, in denen sie gehalten waren, gar nicht zu einer freien Kunstthätigkeit sich erschwingen; hierzu war vielmehr nothwendig, „die Empfindung des Einzelnen aus hierarchischem Bann zu lösen", es musste ein neuer Geist, eine freiere Bewegung zur Herrschaft kommen, und dieser neue Geist musste sich bewusst werden seines Zieles, das nur „die Befreiung des Individuums aus hierarchischen Fesseln" sein konnte, worauf schon die einfache Thatsache hinführte, dass die Kunst „schon in der früheren Zeit sich in dem Maasse zu höherer Vollendung entwickelt hatte, als sie der einseitigen klösterlichen Pflege sich entzog".

Diese aus dem sonst so gediegenen und brauchbaren Werke des berühmten Kunsthistorikers Lübke gezogene Einrede gibt uns einen Beleg dafür, dass die confessionelle Abneigung, um nicht zu sagen: der Hass gegen alles Katholische und gegen die Kirche dahin führt, sogar die historische Wahrheit bei Seite zu setzen und die thatsächlichen Verhältnisse zu verdrehen und eine ganze, grosse Culturperiode im falschen Lichte zu betrachten und unrichtig zu beurtheilen. In der That, wer nicht fähig ist, die Macht der religiösen Begeisterung zu würdigen, wer die treibende Kraft des Kirchenglaubens nicht kennt, wer die aus den grossartigsten Anschauungen hervorgegangenen Kreuzzüge als „phantastische Fahrten", als „ein thörichtes und tollkühnes Unternehmen" bezeichnen kann, der möge sich nicht einbilden, das richtige Verständniss des Geistes des Mittelalters gewonnen zu haben und der mittelalterlichen Kunstthätigkeit vollkommen gerecht werden zu können. Was es speciel mit der „Befreiung des Individuums aus hierarchischen Fesseln" für eine Bewandtniss habe, wird sich von selbst ergeben, wenn wir uns die gerade in der Zeit der gothischen Architektur entstandenen und herrschenden Bauhütten etwas näher betrachten.

Die Mitglieder der Bauhütten nämlich waren zwar Laien,[1]) die sich zu einer Bruderschaft vereinigt hatten. Aber sie waren von hohen, göttlichen Dingen eben so erfüllt und bewegt, wie die Gründer und Erbauer unserer Domkirchen. Die Bauhütten trugen einen streng kirchlichen Geist, wie uns eine Betrachtung ihrer äusseren und inneren Einrichtung lehren wird.

Die Mitglieder derselben pflegten nach bestem Gewissen ein kirchlich-corporatives Leben, die religiösen Zwecke, denen sie dienten, mit Eifer beachtend. Fast ihre ganze Organisation ist aus dem Bruderschafts- und Klosterleben herausgewachsen. Ein Hauptfest der Bauhütte war der Jahrtag; er war der Vereinstag, und entsprach vollkommen dem Ordensfeste der Klöster. Den Mittelpunct dieses Festes bildete der Gottesdienst, an welchem die Mitglieder Theil nehmen mussten, wenn sie nicht durch Krankheit verhindert waren. Sie versammelten sich auf dem Bauplatze und zogen in Procession in die Kirche, wo bei Anhörung der heiligen Messe Dankgebete für erhaltene Wohlthaten verrichtet wurden und wo man sich dem Schutze Gottes auch fürderhin empfahl. Jede Bauhütte hatte ihren Patron als Fürbitter bei Gott. Der Festtag des Patrons war ein Feiertag für die Mitglieder der Bauhütte, sein Bildniss schmückte deren Fahne. Für die Verstorbenen aus der Bauhütte ward alljährlich ein Gottesdienst gehalten. Die Mitglieder hatten einen geistlichen Vater, welcher als Vertrauensmann milde Gaben für die Innung in Empfang nahm und die ökonomischen Verhältnisse derselben leitete. Bei allen Festen, Gottesdiensten und öffentlichen Kundgebungen der Bauhütte hatte der geistliche Vater den Vorrang. Den Mitgliedern der Bauhütte, welche „um Gottes willen" arbeiteten, war ein strenges sittliches Leben zur Aufgabe gemacht.

Dies also ist in kurzen Umrissen die Organisation[1]) jenes segensreichen Institutes, ohne welches wohl unsere herrlichen gothischen Dome nie in solch reicher Ausstattung zu Stande gekommen wären, die ja eine Vereinigung vieler gleichgesinnter Kräfte zur Voraussetzung

[1]) Indess muss hier angemerkt werden, dass, wenn auch die Erfindung des gothischen Stiles durch den Abt Suger von St. Denis nicht wohl aufrecht erhalten werden kann, so doch jedenfalls die Verpflanzung desselben nach Deutschland und die Verbreitung desselben vorzugsweise den Bischöfen und den Orden der Cistercienser, der Dominicaner, der Franciscaner und der Deutschen Ritter zu verdanken ist.

[1]) Ausführliches über die Bauhütten ist zu sehen in Kreuser's Kölner Dombriefen, S. 289—343, und bei Otte, Handbuch der christlichen Kunst-Archäologie, S. 624—644, woselbst sich auch ein Verzeichniss von Baumeistern befindet, nach Ortschaften geordnet. Uns interessiren dabei vorzugsweise die Orte: Braunau, Eggenfelden, Feichten, Frauenau, Freising, Landshut, Neu-Oetting, Ober-Dingolfing, Straubing, Thann und Passau, wo Hans der Krumenauer den Dombau begann, an dem später die Bauführer Georg Bundelich, Hans Lindorfer und die Steinmetzen Stephan Huber und Stephan Herrer genannt werden.

haben. Und so haben die Bauhütten den Beweis geliefert, welche Riesenwerke kirchlicher Baukunst geschaffen werden können, wenn ein christlicher Sinn Viele zur Verwirklichung eines schönen Zweckes und eines erhabenen Zieles vereinigt.

Aus diesen Bemerkungen dürfte man abnehmen, dass keineswegs die Lösung und Befreiung der Empfindungen des Einzelnen aus hierarchischem Bann und den hierarchischen Fesseln es war, was die gothische Kunst ermöglichte und hervorrief, dass vielmehr gerade die Macht der Hierarchie, der gewaltige Einfluss der kirchlichen Auctorität, die Vereinigung der Einzelnen zu einer unter dem Schutze und im Gehorsam der Kirche stehenden Gemeinschaft die Aufführung solcher grossartiger Bauten möglich machte. Mit Recht bemerkt darum Kugler (in seinem Handbuch der Kunstgeschichte, II. Bd. S. 299), „dass in der Gothik das Universelle des mittelalterlichen Geistes, im Gegensatze gegen die volksthümlichen Besonderheiten, zur künstlerischen Gestalt gelangt. Es sind die grossen, geistigen Bewegungen der Zeit, die sich hierin offenbaren, die grossen historischen Erscheinungen, mit denen der Beginn und die Ausbildung der Gothik in naher Wechselwirkung stehen. Die Macht der Hierarchie, welche die Welt des Occidents zur geistigen Einheit verband, feierte damals ihre Triumphe; sie setzte sich gleichzeitig mit den Massen der Bevölkerung in ein unmittelbares Einvernehmen..... Und das aufblühende städtische Bürgerthum folgte bereitwillig den von der geistigen Macht gegebenen Impulsen, mit den Werken kirchlicher Feier zugleich die eigene Macht verherrlichend.“

Mit diesen Worten Kugler's wollen wir unsere allgemeinen Bemerkungen, als deren Resultat wir den Satz betrachtet wissen möchten, dass der christlich-religiöse Geist und der demuthsvolle Kirchenglaube des Mittelalters das eigentlich treibende Princip der gothischen Architektur gewesen, — schliessen. Wohl begreifen unsere Aufgeklärten diesen Geist nicht mehr und schelten diese Zeit eine finstere, was uns indessen nicht hindert, unserer Bewunderung der herrlichen Leistungen derselben Ausdruck zu verschaffen und mit dem Dichter zu singen:

Selige, dunkle Zeit, da der Stein dem Ewigen diente,
Während die heutige Kunst nur die Caserne begreift;
Menschen waren es doch, die diese Tempel gegründet,
Sind wir nicht ihres Geschlechts? Hat das Geschick uns enterbt?
Ist uns der zeugende Born, ist die heilige Quelle versieget?
Wurden wir, weh uns! verdammt, nur das Gemeine zu schau'n?

System der gothischen Architektur.

Der Baustil, dessen constructive Principien, dessen ästhetische und kirchlich-religiöse Bedeutung wir im Folgenden in kurzen Umrissen kennen zu lernen suchen wollen, wird verschiedentlich bezeichnet, indem er bald der gothische, bald der germanische oder deutsche, bald der Spitzbogenstil, bald der Ogivalstil[1]) genannt wird. Ohne bestimmen zu wollen, welche Bezeichnung die richtige ist — (die letzteren Benennungen dürften sich, als wesentliche Merkmale enthaltende, am meisten empfehlen, wenn man nicht etwa die Bezeichnung „idealer Baustil“ vorziehen will) —, kann man doch so viel mit aller Bestimmtheit behaupten, dass die am meisten gebrauchte Benennung „gothisch“ ganz und gar unrichtig ist. Denn nicht von den Gothen ist diese Bauart zuerst in Anwendung gebracht worden, noch auch haben sie dieselbe zu einer besonderen Vollendung geführt. Fragt man nun, wie man denn dess ungeachtet dazu kommen konnte, das Prädicat „gothisch“ auf dieselbe zu übertragen, so ist zu erwiedern, dass die Italiener nur spott- und schimpfweise diese Bezeichnung gebrauchten, weil sie an diesem Stile keinen Gefallen finden konnten und glaubten, die ihnen verhassten barbarischen Gothen allein wären fähig gewesen, den guten antiken Stil zu verlassen und solche geschmacklose Werke hervorzubringen. Was also ursprünglich Schimpfname war, ist zum Ehrennamen geworden und herrschend geblieben bis auf den heutigen Tag.

Deutscher oder germanischer Stil kann er genannt werden, weil er, wenn auch nicht in Deutschland zuerst entstanden, doch daselbst am vollkommensten und schönsten[2]) ausgebildet worden ist.

Indess ist dieser Baustil, wie schon in den einleitenden Bemerkungen hervorgehoben wurde, nicht ein speciel volksthümlicher irgend eines Landes, sondern

1) Dies ist die Bezeichnung der Franzosen und bedeutet so viel als „Vermehrungs- oder Verstärkungs-Baukunst“ — *ogivale* vom lateinischen *augere* —; ein innerlich passender Name, da man als innerstes Princip der gothischen Baukunst die durch fortgesetzte Theilungen und Vermehrungen der Stützen ermöglichte folgerichtige Durchführung des Gewölbebaues zu erkennen hat.

2) Franzosen wollen auch dieses nicht zugeben und berufen sich auf „die Ogival-Trilogie Chartres, Reims und Amiens, die in ihrer Art einzig da steht und so wie Hoheit des Ganzen, so Vollendung des Einzelnen umfasst“. Vgl. V. Guerber im freib. Kirchenlex., II Bd. S. 103 ff. Sonach wäre die Bezeichnung „deutsche Kunst“ ganz falsch und aufzugeben. Allein das Recht, die Gothik mit „deutscher Kunst“ gleichbedeutend zu nehmen, stützt sich auf die alte Uebung der Italiener und Spanier, so wie darauf, dass sich in derselben ganz besonders das den Deutschen auszeichnende ideale Streben ausspricht.

der universelle architektonische Ausdruck des späteren Mittelalters und der höchsten religiös-kirchlichen Begeisterung, wesswegen er als der specifisch christliche und der ideale Baustil zu betrachten ist.[1]) — Auch ist er nicht allein aus den Bedürfnissen des Cultus, auch nicht aus der blossen Zweckmässigkeit für denselben hervorgegangen, vielmehr verdankt er seine Entstehung einem idealen, ethisch-künstlerischen Streben, indem sein Wesen darin besteht, ein Gebäude aufzuführen, an dem die Schwere und das Massenhafte verschwindet, das die Materie vergeistigt und durch vielfache Gliederung zu einem lebensvollen, nach oben emporstrebenden Organismus zu erheben sucht. Um diese seine Aufgabe zu lösen, war der Spitzbogen nothwendig geworden, so dass dieser nicht als das eigentlichste Wesen, sondern vielmehr als die nothwendige Folge des Princips und als das Mittel zur Erreichung des angestrebten Zieles erscheint, welches die höchstmögliche Ausbildung des Gewölbebaues ist. In der Wölbekunst ist darum auch der eigentliche Ausgangspunct der Gothik zu suchen, wie schon Wiegmann 1842 treffend nachgewiesen hat.

Um uns nun das System dieses idealen Baustiles klar zu machen, wollen wir Grundriss, Aufbau und Bedachung und dann die Detailbildung betrachten.

Der Grundplan der gothischen Kirche hat, wie der aller christlichen Kirchen überhaupt, die Form des Kreuzes, und zwar die des lateinischen Kreuzes, wie sie uns schon im Basiliken- und romanischen Stil bekannt geworden. Wie die alte mehrschiffige Basilika stets die Grundlage der katholischen Kirchenbaukunst gewesen ist, so blieb sie auch für die Construction gothischer Bauten massgebend, wenngleich nur in der durch die Einflüsse des romanischen Stiles modificirten Form. Dieser Zusatz ist gerechtfertigt wegen der Thurmanlage, die sich wie bei der romanischen Kirche mit den drei übrigen Bestandtheilen, nämlich dem Chor, Kreuzschiff und Langhaus, verbindet. Das eigentlich specifische Merkmal des romanischen Stiles, die Anwendung des Vierungsquadrates, fällt jedoch weg aus dem schon bei Darstellung des Uebergangsstiles angegebenen Grunde. Dadurch ergaben sich für die Anlage des Schiffes einige Veränderungen, deren wesentlichste darin besteht, dass durch das nähere Zusammenrücken der Pfeiler die Gewölbefelder des Mittelschiffes nicht mehr Quadrate, sondern Rechtecke bildeten, deren breitere Seiten die Weite des Mittelschiffes bestimmten, während deren Schmalseite den Maassstab abgab für die Längenabtheilung der um die Hälfte oder um ein Drittel schmäleren und niedrigeren Abseiten, oft vier an der Zahl, so dass die ganze Kirche fünf Schiffe hatte. Daraus folgte von selbst die weitere Veränderung, dass man keine besonderen Zwischenpfeiler mehr brauchte, indem jeder Pfeiler Gewölbeträger auch für das Mittelschiff war, so dass die Anzahl der Gewölbe im Mittelschiff und in den Abseiten die gleiche war.

Die Abseiten setzten sich um den Chor als niedriger Umgang fort, wie es schon im romanischen Stil in den Kirchenbauten des südlichen und mittleren Frankreichs häufig vorkam. Diese Chorumgänge sind bei den grossen Kathedralen durch eine Reihe niedriger Capellen umzogen, die zwischen die Strebepfeiler des Umgangs, welcher durch Balustraden (Brüstungsmauern) vom Chore getrennt ist, eingebaut sind. Der Unterschied dieser gothischen Form von jener romanischen Südfrankreichs besteht nur darin, dass hier halbrunde Nischen die Capellen bildeten, während die gothischen polygon gestaltet sind. Ueberhaupt erscheint es als eine Eigenthümlichkeit des gothischen Stiles, dass er überall das vollkommen Runde vermeidet und dafür lieber das Polygon zur Anwendung bringt, wesshalb auch der Chor nicht mehr durch die kreisrunde Apsis, sondern durch polygone Flächen abgeschlossen wird. Und zwar sind besonders das Achteck und das Zwölfeck jene Grundformen, aus denen diese abschliessenden Seiten genommen sind. Der gewöhnlichste Abschluss ist der dreiseitige und der fünfseitige, d. h. derjenige, der entweder von drei Seiten des Achteckes oder von fünf Seiten des Zwölfeckes gebildet wird.

(Fortsetzung folgt.)

1) Der gothische Baustil ist der „architektonische Gedanke des Christenthums". Siehe Jungmann, S. 435, Anm. 2.

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Berlin. Agitation für Trennung des Baufaches in Preussen. Die Aufmerksamkeit, welche man neuerdings in weiteren Kreisen, namentlich in denen des Abgeordnetenhauses, den Zuständen unseres Faches zu schenken anfängt, verfehlt nicht, innerhalb desselben seine Wirkung zu äussern. Als der Kern- und Ausgangspunct aller Uebelstände ist von je her die Forderung betrachtet worden, dass die Ausbildung der Baubeamten auf alle Zweige des Bauwesens sich erstrecken soll. Die gegenwärtige Agitation, als deren Symptome sich ein auf die Tagesordnung der nächsten Versammlung des Berliner Architekten-Vereins gesetzter Antrag einer Vorstellung an das Handels-Ministerium und der in den Kreisen der Studirenden auf der Bau-Akademie zu Berlin und der polytechnischen

Schulen zu Hannover und Aachen angeregte Vorschlag einer Petition an das Abgeordnetenhaus darstellen, hat sich daher auch vorwiegend auf diesen Punct gerichtet.

Freiburg. Die für Rippoldsau bestimmten vier grossen Gemälde sind nunmehr vollendet. Zwei sind von Herrn Hofmaler Dürr, die anderen von Herrn Maler Lutz ausgeführt. Erstere haben die Grablegung Christi und die Kundgebung des auferstandenen Heilandes vor den zwei Jüngern in Emmaus zum Gegenstande. Dieselben sind in grossartigem Maassstab (sämmtliche Figuren in Lebensgrösse) angelegt und mit enkaustischen Farben gemalt. Durchaus correct in der Zeichnung und tief empfunden in der Composition, machen dieselben den Eindruck eines plastischen, monumentalen Werkes auf den Beschauer. Man kann sich nicht satt sehen an diesen lebensvollen, kräftigen, naturwüchsigen Gestalten, wie sie Herr Hofmaler Dürr so meisterhaft zu zeichnen versteht. Dabei sind die einzelnen Theile der Figuren, Gesicht, Hände etc. mit grosser Sorgfalt und künstlerischem Fleisse ausgeführt. Da die enkaustischen Farben bekanntlich nicht überfirnisst werden und viel dauerhafter sind als Oelfarben, empfehlen sie sich besonders zur Anwendung bei kirchlichen Bildern. Sie ersetzen gewisser Maassen die Fresco-Malereien. Auch bieten sie den Vortheil, dass man das Gemälde von allen Seiten, ohne durch den Firnissglanz gestört zu werden, betrachten kann. — Die zwei übrigen Bilder, von Herrn Maler Lutz entworfen und ausgeführt, schliessen sich in würdiger Weise an die erwähnten Compositionen des Herrn Hofmalers Dürr an. Das eine zeigt die Uebergabe der Schlüssel an den Apostel Petrus, das andere stellt den zwölfjährigen Jesus unter den Schriftgelehrten im Tempel dar. Beide Tableaux sind in Oel gemalt und gleichfalls mit grossem Fleisse ausgeführt. Zart und lichtvoll gehalten, stimmen sie den Beschauer zur Andacht und werden darum gewiss auch auf das Gemüth des gläubigen Volkes ihren Eindruck nicht verfehlen. Wir wünschen den beiden Künstlern nicht minder wie der katholischen Pfarrgemeinde Rippoldsau Glück zu diesem so würdigen und erhebenden Kirchenschmuck.

Strassburg. In Folge des Concurrenz-Ausschreibens für den Wiederaufbau der durch das Bombardement von 1870 zerstörten protestantischen Hauptkirche, des sogenannten *Temple neuf* in Strassburg, haben dem Preisgerichte, in welchem ausser vier Consistorialräthen zwei pariser und ein wiener Architekt (Semper) sassen, 35 Entwürfe, darunter nur wenige und wenig bedeutende deutsche, vorgelegen. Der erste Preis von 5000 Franken kam gar nicht zur Vertheilung. Dagegen wurden fünf Entwürfe prämiirt, lauter französische, und, für deutsche Anschauungsweise auffallend, drei darunter, welche von Schülern eines Preisrichters (Questel) in dessen Atelier gezeichnet worden waren. Von keiner dieser Arbeiten ist die Anschliessung an einen edeln historischen Kirchenbaustil zu rühmen. Von dem in erster Linie gekrönten Entwurfe sagt die berliner Bauzeitung: „Das Ganze macht den Eindruck eines noch unerfundenen überseeischen Baustils." Aus dem Verkauf des den früheren Chor tragenden Areals für Privatbauten, aus der Beschränkung des Kirchenbaues auf ein Oblongum, aus der Wahl der technischen Preisrichter, aus dem Ausschluss des deutschen Elements vom Gericht, aus dem naiven Verhältniss dreier glücklichen Entwürfe zu der Werkstätte ihres mit dem Preisrichteramt betrauten Lehrers, aus dem weiten Abstande dieser Vorlagen von der Architektur der niedergebrannten Kirche lässt sich unschwer die politische Stimmung und der Bildungsstand auch der strassburger protestantischen Geistlichkeit errathen. Die erwähnte Zeitschrift vom 14. März d. J. (Nr. 11) hat sich über solchen Unfug, der den Krieg und möchte man jetzt sagen Aufruhr auch auf dem Boden der schönen Kunst im Dienste eines unwürdigen Geschmacks fortführt, eingehend und überzeugend ausgesprochen. Ob wohl das Bundeskanzler-Amt von Aufsichts wegen erlaubt, dass dergleichen Pläne, welche mit dem von den Kirchenbehörden des evangelischen Deutschlands vor eilf Jahren in Eisenach vereinbarten Normativ über den christlichen Kirchenbau in zum Theil schreiendem Widerspruch stehen, Angesichts des strassburger Münsters zur Ausführung gelangen?

Aphorismen

von Dr. A. Reichensperger.

(Schluss.)

Wie endlich sieht es auf dem Gebiete der beliebtesten, bei Weitem am meisten geübten Kunst, der Tonkunst, aus? Hier kann von einem Verfalle der Technik allerdings nicht die Rede sein; vielmehr hat deren Fortbildung ein Virtuosenthum erzeugt, dessen Leistungen zu denen der hervorragendsten Künstler der um ein paar Menschenalter hinter uns liegenden Periode im Verhältnisse eines Riesen zu einem Zwerge stehen. Diese Bravour in der Ueberwindung mechanischer Schwierigkeiten tritt in instrumentativen Effecten hervor, welche nicht ohne Grund Staunen, ja, Bewunderung erregen. Allein aus diesen Tonmassen sprühen nur höchst selten die Funken wahren Genies. Ein spärliches Sortiment mühsam erdachter, möglichst ohrenfälliger Melodieen liefert durchweg dem modernen Tondichter den Apparat zu einer ganzen Oper, deren Hauptreiz, ganz eben so wie bei den Lustspielen und „Volksstücken", in platten Frivolitäten besteht. So verkehrt denn die unglückliche Muse der Tonkunst, welche vor weniger als einem Jahrhunderte die Gluck, Haydn, Mozart und Beethoven um ihren Altar versammelt sah und noch im Laufe der gegenwärtigen Generation den würdigen Nachfolgern jener geistigen Grossmächte, den Boieldieu, Rossini, Weber u. s. w., eine Fülle reicher Gaben spendete, mit Epigonen vom Schlage der Verdi und Offenbach! Ob sie einen Trost darin findet, dass Meister der allerneuesten Aera sich bemühen, durch fortschrittlich-philosophische Theoreme ihr Reich von allem „veralteten" dogmatischen Zwange — wozu namentlich die Gewohnheit gehört, jeder Composition eine bestimmte Tonart zu Grunde zu legen — frei und sie so gottgleich zu machen, mag hier dahin gestellt bleiben.

(Hierbei eine artistische Beilage.)

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.



Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 12. — Köln, 15. Juni 1872. — XXII. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Inhalt. Die berühmtesten Heiligen in der bildenden Kunst. Von B. Eckl in München. — Der gothische Baustil. Von Dr. J. Dippel. (Fortsetzung.) — Die Unnatur in der Stickkunst. Von Jakob Falke. — Besprechungen, Mittheilungen etc.: Köln. Wien.

Die berühmtesten Heiligen in der bildenden Kunst.

Von B. Eckl in München.

Der heilige Bernhard.[1]

(† 1153 n. Chr.)

Eine wichtige Reform des Benedictiner-Ordens fand im Jahre 1098 Statt, als Robert von Molesmo zu Cisteaux (oder Citeaux), ungefähr zwölf Stunden nördlich von Chalons-sur-Saône, die erste Cistercienser-Abtei, an einem wüsten Orte, der als „mit Wald und wilden Gesträuchen bedeckt, von Menschen gänzlich unbewohnt und als die Wohnung wilder Thiere" geschildert wird, gegründet hat.

Unter allen Zweigen des Benedictiner-Ordens war dieser der volksthümlichste. Er verbreitete sich in kurzer Zeit über Frankreich, England und Deutschland, brachte unzählige Gelehrte, Päpste, Cardinäle und Prälaten hervor und zählte innerhalb dreier Jahrhunderte an 3000 Töchterklöster. In Spanien standen der adelige Orden von Calatrava und Alcantara unter ihm; in England war ihr erster Sitz Wawerley in Surrey, und Furness und andere Abteien, die selbst noch in ihren Ruinen prächtig sind, gehörten zu diesem berühmten Orden. In Frankreich war das berühmteste der vielen diesem Orden angehörigen Klöster das zu Clairvaux in der Champagne.

Das Ordenskleid, das die Cistercienser zur Zeit, als sie ihren Orden unter den besonderen Schutz der h. Jungfrau Maria stellten, trugen, war weiss, — die Farbe der Reinheit; und wurde nach einer Ordens-Legende auf deren ausdrückliches Geheiss angenommen und dem h. Bernhard, dem grossen Cistercienser-Heiligen, dem Manne, der viel dazu beigetragen, den Orden in der ganzen Christenheit berühmt zu machen, und dem einzigen Mitgliede desselben, das als Kunst-Sujet in einer Vision hervorragt, ganz besonders ans Herz gelegt.

Bernhard wurde in dem Dörfchen Fontaine bei Dijon in Frankreich im Jahre 1090 geboren. Sein Vater war ein Edelmann und Grundbesitzer. Seine Mutter, Alice, war eine bewunderungswürdige Frau; alle Lebens-Beschreibungen des h. Bernhard kommen darin überein, dass sie ihr die Ehre seiner ersten Erziehung zuerkennen und in diesen Beziehungen alles mögliche Lob ertheilen. Der h. Bernhard war eines der zahlreichen Kinder einer Familie, welche alle von der Brust ihrer Mutter ernährt wurden; denn sie glaubte, dass das Kind mit der Milch, die es aus der Brust einer Fremden sauge, auch einen Theil der Gemüthseigenschaften und des Temperamentes der Amme annähme, und desshalb hatten ihre Kinder, so lange sie noch klein waren, keine andere Pflegerin als sie. Sie wurden lauter merkwürdige Männer und Frauen; aber die Berühmtheit der übrigen ist gleichsam in der des h. Bernhard aufgegangen, welcher sie in der That alle nach seiner eigenen Neigung gemodelt zu haben scheint.

Nachdem Bernhard seine Studien an der Universität Paris vollendet, trat er in das reformirte Benedictiner-

1) Vergl. Böhringer: Die Kirche Christi und ihre Zeugen. Bd. II. Abthlg. I.

kloster zu Citeaux. Er war damals zwanzig Jahre alt und wegen seiner körperlichen Schönheit und zarten Gesundheit merkwürdig; aber er hatte bereits seit seinem fünfzehnten Lebensjahre die strengste Selbstverläugnung geübt. Er hatte viele Versuchungen zu bestehen, aber er überwand sie alle. Es wird erzählt, dass er sich, als er einmal seine Augen auf dem Angesichte einer schönen Frauensperson mit Wohlgefallen hatte ruhen lassen, sofort wieder gefasst und, über seine Schwäche betroffen, in einen Teich geworfen habe, dessen Wasser halb gefroren war, und in demselben so lange verblieben sei, bis ihn das Gefühl und Leben fast verlassen habe.

Er war ungefähr fünfundzwanzig Jahre alt, als die Abtei Citeaux so sehr mit Bewohnern gefüllt war, dass sein Abt ihn aussandte, um ein anderes Kloster zu gründen. Die Art und Weise, bei solchen Gelegenheiten abzugehen, war eigenthümlich; — der Abt wählte zwölf Mönche, welche die zwölf Apostel vorstellten, und stellte einen Führer an deren Spitze, der Jesus Christus vorstellte, der, mit einem Kreuz in der Hand, vor ihnen herging. Die Klosterthore öffneten sich — dann schlossen sie sich hinter ihnen — und sie wanderten in die weite Welt hinaus, indem sie auf Gott vertrauten, dass er ihnen den bestimmten Wohnplatz zeigen werde.

St. Bernhard führte seine Jünger nach einer Wildniss, genannt das Wurmholz-Thal, und daselbst entstand auf sein Geheiss die nachmals so berühmte Abtei Clairvaux. Sie fällten die Bäume, bauten selbst Hütten, pflügten und besäeten den Boden und veränderten das ganze Aussehen rings umher, bis, was bisher eine rauhe Wildniss, der Aufenthalt von Wölfen und Räubern gewesen, ein reiches und bevölkertes und ein Weinland wurde.

In wenig Jahren war der Name Bernhard's von Clairvaux in der ganzen christlichen Welt berühmt geworden. Sein Kloster vermochte diejenigen, welche sich unter seine Leitung stellten, bald nicht mehr zu fassen. Allerseits wendeten sich die Feudalherren an ihn, dass er ihre Streitigkeiten entscheiden und Feinde aussöhnen, und die Theologen, dass er theologische Fragen lösen möchte. Er war die grösste Autorität hinsichtlich aller Puncte der Klosterzucht; er entwarf die Statuten der Templer; Ludwig VI. ernannte ihn zum Schiedsrichter zwischen den Gegenpäpsten Anakletus und Innocentius II., und da St. Bernhard zu Gunsten des letzteren entschied, nahm die ganze Kirche das „*fiat*“ mit vollkommener Unterwürfigkeit auf. Er stand damals in seinem neununddreissigsten Lebensjahre. Später ward er abgesandt, um die Zwistigkeiten zwischen dem Clerus von Mailand und Rom auszugleichen, und es gelang ihm. Vom Papste Eugen III. ward er beauftragt, einen zweiten Kreuzzug zu predigen. Unglücklicher Weise waren seine Bemühungen auch hierin von Erfolg gekrönt; denn seine beredten Beschwörungen entflammten das Volk der Maassen, dass diejenigen, welche sich weigerten, das Kreuz zu nehmen, verachtet wurden und man ihnen eine Kunkel in die Hand gab, um sie wegen ihrer weibischen Feigheit zu verspotten. Bernhard ward angegangen, den Oberbefehl über die Volksmenge, welche er zur Ergreifung der Waffen aufgereizt, zu übernehmen; aber er war so klug, denselben abzulehnen. Er blieb zu Hause und studirte in seiner Zelle Theologie, und von denjenigen, welche seine feurigen Ermahnungen zu den Kriegen in Palästina angetrieben, kamen nur sehr wenige zurück. Das Volk wüthete gegen Bernhard als einen falschen Propheten; aber seine Wuth war eben so vorübergehend, als heftig. St. Bernhard zeigte sich auch hier als grosser Mann; er vertheidigte sich kühn und beredt, indem er behauptete, dass die Heere der Kreuzfahrer aus so niederträchtigen, zucht- und gottlosen Haufen beständen, dass sie nicht verdienten, vom Himmel beschützt zu werden; wenn sie verrathen, geschlagen und vernichtet worden, wenn Wassersnoth, Pest und Schwert Verheerungen unter ihnen angerichtet haben, so sei das eben die Strafe für die Laster und Verbrechen der Zeit. Er bat seine Zuhörer, nach Hause zu gehen und Busse zu thun — und sie thaten es.

Durch grosse Strapazen, Missionen und Sorgen, durch grosse und viele Reisen, durch strenges Fasten und Bussübungen wurde die Gesundheit dieses vollkommenen und eifrigen Mönches frühzeitig zerrüttet; und, indem er sich in seine Zelle zurückzog, schmachtete er einige Jahre dahin und starb im dreiundsechszigsten Jahre seines Alters. Zwanzig Jahre nach seinem Tode wurde er vom Papste Alexander III. heilig gesprochen.

Die Tugenden und die Talente Bernhard's haben seinem irregeleiteten Eifer eine furchtbare Macht und seinen Irrthümern eine schreckliche Lebenszähigkeit verliehen. Aber Niemand kann ihn mit Recht der Falschheit oder Verstellung bezichtigen. Er stand in keiner Beziehung über seiner Zeit, aber er war, wie ich es bereits gesagt, die Personification des Verstandes seiner Zeit und zieht uns, in einer Zeit der Barbarei und der Unwissenheit, an und ragt auf der blutbefleckten Seite der Geschichte wie ein von Schatten umgebener, hell leuchtender Punct hervor. Berühmt ist sein Streit mit Abälard; aber das Nähere desselben anzuführen, wäre wider unseren Zweck, und wir bemerken daher nur, dass Abälard in demselben unzweifelhaft einen weit günstigeren Standpunct gehabt hätte, wenn

sein Leben eben so sittlich rein gewesen wäre, als das seines grossen Gegners.

Die Schriften des h. Bernhard haben eine solche Autorität, dass er zu den katholischen Kirchenlehrern gezählt wird. Man erzählte (und glaubte) von ihm, dass, als er seine berühmten Homilien über das Hohe Lied geschrieben, die h. Jungfrau selbst herabgestiegen sei, um ihm zu erscheinen, und seine Lippen mit der Milch aus ihrer Brust benetzt habe, so dass nachher seine Beredsamkeit sowohl im Sprechen als auch im Schreiben stets überzeugend, unwiderstehlich und übernatürlich war.

Auf **Andachts**-Gemälden kann ein Mönch im weissen Habit des Cistercienser-Ordens, mit einer geschorenen Krone, kleinem oder gar keinem Barte, ein grosses Buch unter dem Arme tragend oder mit Schreibutensilien vor sich, oder Bücher der h. Jungfrau überreichend, in der Regel für den h. Bernhard gelten. Seine gewöhnlichen Attribute sind:

1) Der hinter ihm gefesselte Teufel; der satanische und nicht die Drachengestalt an sich habende Teufel bedeutet die Häresie.

2) Zuweilen hat er drei Mitren auf seinem Buche oder zu seinen Füssen, wie auf einem Gemälde von Garofalo; dieselben bedeuten die drei Bisthümer, die er ausgeschlagen hat — Mailand, Chartres und Speier.

3) Er hat auch den Bienenkorb als Symbol der Beredsamkeit, wie St. Chrysostomus und Augustinus; aber dies deutet auch auf seinen Titel „*Doctor mellifluus*" hin.

4) Er hat auch, aber nur selten, die Mitra und den Krummstab, als Abt von Clairvaux.

Auf altdeutschen Gemälden kann man ihn auch zuweilen mit dem schwarzen Mantel über dem weissen Rocke finden.

Der h. Bernhard wird oft mit anderen Benedictiner-Heiligen, z. B. mit dem h. Benedict oder dem h. Romuald, zusammen dargestellt oder er umarmt die Passionswerkzeuge — ein auf den altfranzösischen Kupferstichen häufig vorkommendes Sujet.

Das Sujet, „die Vision des h. Bernhard" genannt, muss als ein mystisches oder Andachts-Sujet, und nicht als ein historisches betrachtet werden. Der h. Bernhard war, wie wir bereits gesehen, besonders wegen seiner Verehrung der h. Jungfrau Maria merkwürdig; eines seiner berühmtesten Werke, das „*Missus est*", wurde ihr, als der Mutter des Erlösers, zu Ehren verfasst; und in acht Predigten über Texte aus dem Hohen Liede stellt er ihre göttliche Vollkommenheit als Braut des heiligen Geistes und als Vorbild der Kirche auf Erden dar, und desshalb betrachtete ihn die h. Jungfrau auch als ihren Liebling. Seine Gesundheit war äusserst schwach, und als er einmal damit beschäftigt war, seine Homilien zu schreiben, und so krank war, dass er kaum die Feder zu halten vermochte, erschien sie ihm gnädiglich und tröstete und stellte ihn durch ihre göttliche Anwesenheit wieder her. Von diesem anmuthigen Sujet gibt es mehrfache Beispiele:

1) Er knieet vor einem Pulte, die Feder in der Hand; die Jungfrau, eine anmuthige verschleierte Gestalt, kommt, von zwei Engeln getragen, oben schwebend, herein, wie auf einem Gemälde Giottino's in der florentiner Galerie.[1])

2) St. Bernhard schreibt in einer felsigen Wüste, an einem rohen, aus einem Baumstamme gebildeten Pulte sitzend. Die h. Jungfrau steht, von zwei Engeln, deren einer ihr Kleid emporhält, begleitet, vor ihm. Auf dem Felsen hinter ihm steht sein berühmtes Motto „*Sustine et abstine*" geschrieben. Auf einem grossen Bilde Filippino Lippi's sieht man den Teufel an dem Felsen, der sich hinter dem Heiligen befindet, gefesselt, und im Hintergrunde mehrere Mönche. Die Figur der heiligen Jungfrau ist besonders schön und anmuthig; die Engel sind, wie bei Filippino gewöhnlich, bloss schöne Knaben. Dieses Gemälde befindet sich in der Kirche *della Badia* zu Florenz.[2])

3) Er sitzt schreibend und die h. Jungfrau, welche auf der entgegengesetzten Seite, von zwei Engeln begleitet, hereintritt, anblickend da. Hinter ihm steht der h. Philippus und der h. Bartholomäus. — Eine schöne Version des Sujets. — Beispiel: ein Gemälde von **Perugino** in der münchener Galerie.

4) St. Bernhard steht auf Wolken, mit der Feder in der Hand, zur h. Jungfrau mit dem Jesuskinde, die von einem Chor rother Seraphim umgeben sind, emporblickend. Maria Magdalena steht daneben. Diese visionäre Darstellung ist dem Maler höchst eigenthümlich — originel, phantastisch, aber auch schön. — Beispiel: ein Gemälde von Cosimo Roselli im Louvre.

5) Die h. Jungfrau nährt den h. Bernhard mit Milch aus ihrer Brust. Dieses Sujet kommt nur in den späteren Kunstschulen vor und muss in einem mystischen und religiösen Sinne genommen werden. Es ist dies eine buchstäbliche und unschöne Redefigur, welche für

---

1) Siehe das Aetzbild in Jameson, *monastic Orders*, p. 153.

2) Siehe das Aetzbild in Jameson, *monastic Orders*, p. 153.

die Darstellung gar zu handgreiflich ist. Aber das Genie hat diese Bedenken überwunden, und Murillo's grosses Gemälde wird als ein merkwürdiges Beispiel der Geschicklichkeit angeführt, womit er ein Sujet würdig darzustellen verstand, welches in vielen Händen gerade entgegengesetzte Ideen hätte beibringen können. „Der grosse Abt von Clairvaux", sagt Stieling in seinen spanischen Malern (S. 914), „wird, während er mitten unter seinen Büchern an einem mit Lilientöpfen besetzten Tische sitzt, mit einem Besuche der h. Jungfrau Maria, zu der er stets eine ganz besondere Verehrung hatte, überrascht. Während der weiss berockte Heilige in tiefer Anbetung vor ihr knieet, entblösst sie ihre schöne Brust und lässt aus derselben einen Milchstrom auf die Lippen ihres Verehrers fallen, welche von dieser Zeit an mit einer so überzeugenden Beredsamkeit begabt waren, dass kein Nebenbuhler dagegen aufkommen und kein Zuhörer widerstehen konnte. Ueber und um die himmlische Fremde scherzen eine Menge Cherubengel in einer Glorienflut, und auf dem Boden liegen der Abtskrummstab und mehrere Foliobände, welche in biegsames Pergament gebunden sind, wie diejenigen, die einst die Bibliotheken der spanischen Klöster füllten und die Murillo so oft auf seinen Gemälden dargestellt hat. Die keusche und majestätische Schönheit der h. Jungfrau lässt in der Seele des Beschauers keinen unreinen Gedanken aufkommen. Eine Abbildung kann wohl von der Anordnung des Bildes, aber nicht von dem wundervollen Ausdruck und Colorit einige Vorstellung geben.[1])

Der historischen Bilder aus dem Leben des h. Bernhard gibt es nur sehr wenige.

Er hatte die Gewohnheit, seinen Mönchen jeden Morgen mehrere Stücke aus der h. Schrift vorzulesen. Diese Scene ist auf einem sehr schönen Kupferstiche von Benedetto Montagna dargestellt.[2])

Zu Berlin befinden sich zwei kleine Gemälde von Mufaccio aus dem früheren Leben des h. Bernhard.

1) Als ein Kind; seine Mutter weiht ihn dem Dienste der Kirche.

2) Sein Habit ist ins Feuer gefallen und er nimmt ihn unverletzt aus den Flammen.

In derselben Galerie befindet sich ein merkwürdiges Gemälde, das den h. Bernhard darstellt, wie er den Krummstab und das Buch hält; und dieses Mittelbild umgeben sechs kleine Darstellungen aus seinem Leben.

Einige andere Ereignisse aus dem Leben des h. Bernhard würden herrliche Kunstsujets geben; wie z. B. die Erbauung seines Klosters, wo er und seine in der Wildniss zerstreuten Mönche die Bäume fällen, während andere Gott um Kraft und Hülfe anrufen; oder die Kreuzzugspredigt in verschiedenen Ländern und unter Menschen verschiedener Stände.

Es wird erzählt, dass, als er Abt von Clairvaux war, seine Schwester Humbelina, welche an einen Edelmann verheirathet war, einmal kam, um ihm einen Besuch abzustatten, und dabei in einer Sänfte getragen wurde und von vielen Herren und Dienern begleitet war. Der Heilige ärgerte sich ob diesem grossen Gepränge und Pomp und weigerte sich, ihren Besuch anzunehmen. Sie wünschte sodann einen anderen Bruder, der sich ebenfalls im Kloster befand, zu sehen, welcher aber ihren Besuch ebenfalls zurückwies. Da brach sie in Thränen aus und bat auf den Knieen, dass ihr heiliger Bruder sie darüber belehren möchte, was sie thun sollte, worauf dieser ihr sagen liess, dass sie am Klosterthore erscheinen sollte, wo er ihr den Rath gab, sich nach Hause zu begeben und ihre Mutter nachzuahmen. Humbelina ward nachmals ein Muster der Demuth und Frömmigkeit und beschloss ihr Leben in der Abgeschiedenheit von der Welt. Diese Zusammenkunft mit ihrem Bruder würde ein sehr schönes Sujet für einen Maler geben.

In der Boisserée'schen Sammlung (jetzt in der Pinakothek zu München) befindet sich ein altdeutsches Gemälde, welches den h. Bernhard auf dem im Jahre 1146 von dem römischen König Conrad III. gehaltenen Reichstage zu Speier darstellt.

Die Geschichte schildert den h. Bernhard als den ausserordentlichsten Mann seiner Zeit, vor dessen Frömmigkeit und Geisteskraft die ganze Christenheit sich in Ehrfurcht beugte und dessen Wirksamkeit in geistlichen und weltlichen Dingen ans Unglaubliche gränzte. Er war es, der bei der Gefahr, worin damals der Besitz des heiligen Landes schwebte, den zweiten grossen Feldzug zu Stande brachte. Nachdem er ganz Frankreich mit heiliger Streitlust erfüllt, begab er sich in die Rheinlande, um auch den König der Deutschen zu dem frommen Entschluss zu bewegen. Ueberall, wo er auftrat, setzte er durch seine hinreissende Beredsamkeit und die wunderbare Gabe der Heilkraft, die er ausübte, Jung und Alt in schwärmerische Begeisterung. Aber König Conrad liess sich dadurch nicht so bald überreden. Er war, wie die übrigen deutschen Fürsten, aus guten, in den Verhältnissen des Reiches begründeten Ursachen einem seiner Meinung nach fruchtlosen Unternehmen abgeneigt, und weigerte sich wiederholt, dem Zureden des heiligen Mannes zu folgen, so dass dieser schon alle Hoffnung aufgab. Dennoch trug aber die religiöse Be-

1) Siehe das Aetzbild in Jamesons *monastic Orders*, pag. 155.
2) Bartsch, XIII. 11.

redsamkeit den Sieg davon, und der Wille des mächtigsten Herrn der Christenheit ward durch die Worte eines schwachen Mönches erschüttert.

Dies geschah in der Domkirche zu Speier. Zwischen der Messe, welche er feierte, erhob Bernhard ganz unerwartet eine Ermahnung an das Volk, strafte mit bitteren Worten die Hartherzigen, die sich nicht des heiligen Landes erbarmen wollten, und wandte plötzlich die Rede an Conrad, nicht wie an einen König, sondern wie an einen blossen Menschen. Er rief ihm die Wohlthaten ins Gedächtniss, die er von Gott empfangen, schalt ihn der Undankbarkeit, dass er sich weigerte, für seinen Heiland zu kämpfen, und warnte ihn vor der schweren Verantwortlichkeit, die er einst am jüngsten Tage werde ablegen müssen.

Diese plötzliche Anrede verfehlte nicht, das Herz des Kaisers zu rühren. Erschüttert durch die Donnerworte des heiligen Mannes, glaubte er die Stimme Gottes zu vernehmen. Er unterbrach ihn mitten in seiner Rede und bat mit Thränen um das Zeichen des h. Kreuzes, welches er auch sogleich vom Altare herab aus St. Bernhard's Händen empfing.

Das Andenken dieser so folgenreichen Anwesenheit des h. Bernhard in Speier wurde dort in der Domkirche durch eine Inschrift verewigt. Der fromme Mann hatte nämlich, als er zum ersten Mal die h. Stätte betrat, das Kirchenlied: „*Salve Regina*" (Gegrüsset sei'st du, Königin) gesprochen, und am Schlusse die Worte:

„*O clemens, o pia, o dulcis Maria!*"

(O milde, o fromme, o liebliche Maria!)

hinzugefügt. Diese Worte grub man in vier eherne Platten, die in gleicher Entfernung auf dem Fussboden der Kirche angebracht sind und deren Spuren sich bis auf den heutigen Tag erhalten haben.

Dass die begeisternde Anwesenheit des ausserordentlichen Mannes auf dem Reichstage auch Gegenstand der Kunst geworden, wird nun Niemanden wundern. Nach der Chronik von Speier befand sich in der St. Bernhards-Capelle daselbst ein Gemälde, worauf der König mit den Fürsten, Bischöfen und der Bürgerschaft in einem grossen Zuge und der h. Bernhard vor dem Altare knieend dargestellt war.

Auf unserem Boisserée'schen Gemälde nun sieht man gerade in das Schiff der Kirche hinein — mitten auf dem Fussboden erscheinen die ehernen Platten mit den Inschriften; vor dem Altare, auf welchem sich das Muttergottesbild befindet, knieet betend der h. Bernhard in schwarzer Ordenskleidung; zu seiner Linken stehen Priester und Geistliche, deren einer des Abtes Stab hält. Den Vordergrund nehmen zwei grosse Gruppen ein. Rechts König Conrad in einem Mantel von rothem Goldbrocat, das Scepter in der Hand; neben und hinter ihm Fürsten, Ritter und Knappen mit Hellebarden, einer nach der Sitte damaliger Zeit einen Falken auf der Faust haltend. Links stehen Bischöfe, Aebte und Doctoren, jeder in der besonderen Tracht seines Standes — man kennt den Erzbischof von Mainz an dem Bilde des h. Martinus in der Krümmung seines Stabes; die Prälaten sind mit allen ihren Insignien geschmückt; Doctoren tragen theils rothe, theils blaue Talare.

Der Ausdruck stiller Begeisterung und frommen Entzückens herrscht durch das ganze Bild. Die Köpfe sind von der grössten Mannigfaltigkeit, und so tief und kräftig charakterisirt, dass sie alle aus dem Leben genommen scheinen. Vorzüglich schön und edel ist das Gesicht des Kaisers und eines jungen Fürsten, der hinter ihm steht, ernst und sinnig die Köpfe einiger Prälaten und Doctoren; andere aus dem Gefolge, mitunter von hässlichen Zügen, tragen das Gepräge der sprechendsten Wahrheit. Bernhard wendet den Blick in die Höhe; einige aus der Versammlung schauen bewundernd nach ihm hin, andere scheinen nur die Worte des gottseligen Mannes zu hören und mit ihm in Anbetung des Heiligsten versunken zu sein.

Die Pracht und der Glanz der Farben, wodurch sich vorzugsweise die Werke der alten niederdeutschen Meister auszeichnen, ist auch in diesem Gemälde höchst bewundernswürdig. Lebendig treten die Figuren hervor; die Carnation ist kräftig und blühend, die Gewänder prangen in den gesättigtsten Farben und stellen den ganzen Luxus alter Zeit in Pelzwerk und kostbaren Stoffen recht lebhaft vor Augen.

Aber es ist bei aller Frische und Kraft des Colorits doch nicht mehr jener geistreiche Fleiss, jene den Gegenstand in seiner reinen Naturwahrheit verehrende Treue der Ausführung, wie in den Werken eines Johann van Eyck, Memling, Schorvel, Holbein etc. sichtbar. Der Künstler geht schon mehr auf eine glänzende Wirkung aus, und weiss sie dann auch mit einer meisterhaften Leichtigkeit und Keckheit des Pinsels hervorzubringen, so dass, wenn man ihn vergleichen wollte, man ihn in dieser Hinsicht einen deutschen Paul Veronese nennen könnte.

Nächst dieser grossen Farbenpracht entwickelt der Meister hauptsächlich eine tiefe Einsicht in die Wirkung von Licht und Schatten. Alles steht zwar im lichten, klaren Tage — aber die einzelnen Figuren sind mit solcher Rundung behandelt, die Töne so glücklich neben einander geordnet, dass Alles sich scheidet und lebendig aus einander tritt. Dagegen findet sich weniger Ver-

ständniss in der Zeichnung der Figur und des Faltenwurfes. Der Umriss ist zum Theil sorglos und die Verkürzungen sind nicht immer gelungen. So hat der h. Bernhard in der knieenden Stellung eine zu gedrungene, unedle Gestalt bekommen, während er doch in der Geschichte als ein Mann von schönem Wuchs mit blonden Haaren und angenehmer, geistreicher Gesichtsbildung geschildert wird.

Das Bild gehört dem 16. Jahrhundert und einer Schule an, bei welcher die von Johann van Eyck herstammende unübertreffliche Farbenbehandlung noch in voller Uebung war und noch nicht unter der Nachahmung der Italiener aus Michel Angelo's Schule gelitten hatte, — wo aber die alte, einfache, edle Auffassung der Natur und die schöne Treue in der Ausführung mehr und mehr sich verlor und man zu einer kühnen, auf den Effect berechneten Praktik überging, die in den Werken des Rubens und Anderer sich auf eine ganz neue, ausgezeichnete Weise Beifall und Nachahmung erwarb.

Wer der Meister des Gemäldes sei, darüber haben die Kenner sich bis jetzt noch nicht bestimmt geäussert. Es wäre aber für die Kunstgeschichte sehr wünschenswerth, dass es den Kennern durch fortgesetzte Nachforschungen nur gelingen möchte, demselben auf die Spur zu kommen.[1])

Dante, dessen grosses Gedicht ein Wiederschein der zu seiner Zeit herrschenden religiösen Gefühle und Denkweise ist, hat dem h. Bernhard einen höchst ausgezeichneten Platz im „*Paradiso*" (Paradies) gegeben (cap. XXXI.). Der Dichter findet, als er näher schaut, dass Beatrice seine Seite verlassen hat und ihr Platz von jenem „verehrten Lehrer" — dem h. Bernhard —, ausgefüllt ist, dem er, sehr eigenthümlich, die Anfgabe zuweist, ihn der h. Jungfrau vorzustellen, welche ihn ihrerseits wieder ihrem göttlichen Sohne vorstellt. St. Bernhard bricht sodann in die bekannte erhabene Anrede aus. An diese leitende Idee und an diese Beziehung zwischen der h. Jungfrau und dem h. Bernhard muss man sich stets erinnern; denn sie wird auf den für den Cistercienser-Orden gemalten Gemälden stets reproducirt, und wir werden hierüber in den „Marien-Legenden" noch gar Vieles zu sagen haben.

Auf für französische, flämische und deutsche Kirchen gemalten Gemälden findet man den h. Bernhard häufig in Gesellschaft seines Freundes und Zeitgenossen St. Norbert, des Bischofs von Magdeburg, des Gründers des Prämonstratenser-Ordens, bezüglich dessen der Leser bei den Augustinern das Nähere erfahren wird.

1) Vergl. Cotta'sches Kunstblatt. 1820. Nr. 9.

Der gothische Baustil.

Von Dr. J. Dippel.

(Fortsetzung.)

Ausser diesen Veränderungen des Chores im gothischen gegen den romanischen Stil ist noch eine andere zu erwähnen, die sich aus dem Wegfalle der Krypta ergab. Blieb die Krypta weg, so war auch der Grund für die so grosse Erhöhung des Chores über die Flur des Schiffes beseitigt, wesswegen auch nur zwei bis drei Stufen vom Boden des Schiffes in den Chor emporführten. Das Chor selbst wurde als ein integrirender Theil des ganzen Gebäudes behandelt und dem architektonischen Gesetze unterworfen.[1]) Erst in der späteren Zeit trat wieder jene im romanischen Stile allgemein herrschende Sonderung des Chores von den Räumen der Schiffe ein, indem eine steinerne Brüstung, ein sogenannter Lettner, eingefügt wurde zwischen die Pfeiler, welche das Langhaus und den Chor mit einander verbinden.

Damit haben wir das Eigenthümliche des Grundplanes einer gothischen Kirche bezeichnet. Denn die Versetzung der Thürme an die Ecken der Westseite und die Einverleibung der Vorhalle in den Bau selbst durch Verlegung zwischen die beiden Thürme kann nicht als eine specifische Eigenthümlichkeit der gothischen Kirchenbauart bezeichnet werden, da wir das Nämliche schon früher zu beobachten Gelegenheit hatten.

Im Aufbau finden wir ausgesprochen den Charakter der Freiheit, Leichtigkeit und Kühnheit, des Schlanken,

1) Der Chorbau erleidet die grössten constructiven Veränderungen. Während früher, als das Schiff mit einer flachen Decke bedeckt war, sich die überwölbte Apsis, die sich durch den Triumphbogen gegen den Kirchenkörper öffnete, als ein äusserer Anbau verhielt, sind jetzt Chor und Apsis unmittelbar vereinigt und bilden den aus constructiven Gründen verlangten Abschluss der Wölbung. Jetzt, wo die Kreuzgewölbe in lebendiger Linie sich dem Chore entgegen bewegten, hätte eine Unterbrechung der Linien, der unvermittelte Ansatz eines neuen Theiles verletzt. Ist aber das Chor der organische Abschluss, so erscheint dasselbe zugleich auch als das Centrum des Strebens aller Theile zur Einheit. Zu diesem Abschluss wurde aber das Chor, indem man am Chorhaupte die Pfeiler im Kreise zusammenrücken und alle Gewölberippen in einem Mittelpuncte sich vereinigen liess. Dieser Mittelpunct, zu dem auch noch das letzte in gerader Flucht liegende Pfeilerpaar als Wiederlager zustrebte, wurde der Schlussstein des ganzen Gewölbes.

Lichten und Erhabenen, welche Eigenthümlichkeiten sich von selbst ergaben dadurch, dass die horizontale Construction fast gänzlich aufgehoben wurde, während die verticale Richtung vom Boden an in kühnen und hohen Bauten dergestalt durchgeführt ward, dass die auf das Uebersinnliche gerichtete Phantasie einen das Bedürfniss weit überragenden Ausdruck findet. Und zwar werden wir dieses sowohl im Inneren als auch äusserlich bestätigt finden. Tritt uns ja von aussen schon — um die Aussenseite zuerst zu betrachten — ein Gebäude entgegen, an welchem die der Materie wesentliche Schwerkraft fast ganz aufgehoben zu sein, an dem vielmehr die organische Natur mit ihren aufwärtsstrebenden Gestalten sichtbar zu werden scheint. Die ganze Mauer scheint vergeistigt, die ganze Umfassung des für den Dienst des Allerhöchsten bestimmten Raumes scheint nur aus einer zahlreichen Aneinanderreihung hoch emporragender, in mehreren durch Gesimsbänder abgestuften Gliederungen emporwachsender Strebepfeiler gebildet zu sein, zwischen denen die ganze Mauerfläche durch je ein einziges, grosses, ebenfalls hoch emporstrebendes Fenster derartig durchbrochen ist, dass unten nur der Kaffsims (ein horizontales Gesims unter den Fenstern) und die Fensterbank, zu beiden Seiten nur schmale Mauerstreifen zwischen den Fenstern und den Strebepfeilern übrig blieben, und auch über dem im Spitzbogen abgeschlossenen Fenster entweder gar keine oder nur sehr unbedeutende Flächen von Mauer sichtbar blieben. Auch diese über dem Fensterschlusse noch übrigen Maurreste erscheinen belebt durch mannigfache Gliederung, so dass auch hier eine Vermittlung und ein Zusammenhang gegeben ist mit den über das Dach empor frei in die Lüfte sich erhebenden Fialen der Strebepfeiler. — Da nun auf den Strebepfeilern vorzüglich der selbständige, von anderen Bausystemen abweichende Eindruck des gothischen Stiles beruht, so erscheint es geboten, dieselben genauer zu betrachten. Es sind dies mächtige, im Grundplane als längliche Rechtecke angelegte Mauermassen, welche sich an jenen Puncten der Aussenmauer erheben, wo im Inneren die Gewölbestützen angeordnet sind. Sie sind durch den gemeinsamen Sockel und durch das unter den Fenstern sich hinziehende Kaffgesims mit den übrigen Mauerflächen verbunden. Dass sie durch Gesimsbänder abgestuft und gegliedert sind, wurde bereits erwähnt. Da aber über jedem solchen Gesimsband die Mauermasse oder der Kern des Pfeilers etwas zurücktrat, so gestalteten sie sich in beträchtlicher Verjüngung pyramidenartig auf. Die Strebepfeiler wurden, wie oben angedeutet, über die Wand hinausgeführt, nicht bloss um den über diese Welt emporstrebenden Zug der Sehnsucht des Menschenherzens zu sinnbilden, sondern auch aus constructiven Gründen, um nämlich die senkrechte Last derselben zu vermehren und sie dadurch zum Widerstand gegen den Gewölbeschub um so geeigneter zu machen. War eine solche Erhöhung über die Wand hinaus schon für das Gewölbe des Seitenschiffs angezeigt, so ward sie noch um so nothwendiger zum Behufe der Sicherung des frei emporragenden Mittelbaues. Die an der Wand des Mittelschiffes aufgeführten Strebepfeiler hatten nämlich an den Pfeilern des Mittelschiffes eine viel zu schmale Basis, wesswegen sie auch keine so starke Ausladung erhalten konnten, als nöthig schien, um dem Gewölbedruck auf die Seiten den entsprechenden Gegendruck entgegen zu halten.[1] Desshalb gab man diesen an der Wand des Mittelbaues aufgeführten Strebepfeilern selbst wiederum eine Stütze und verstärkte ihre Gegendrucksleistung dadurch, dass man von ihnen auf die hoch über die Aussenwand und das Dach der Abseiten emporgeführten Strebepfeiler sogen. Strebebogen (auch Schwebe- oder Schwibbogen genannt) hinüberspannte, welche die Profilirung der Gewölberippen und nach oben eine schräge Abdachung hatten, auf welcher ein Rinnleisten angebracht war als Ableitungscanal für das Regenwasser, welches durch einen am unteren Ende dieser Traufrinne über dem Strebepfeiler befindlichen Wasserspeier, der die Form eines hockenden Thieres, eines Hundes oder Drachen u. s. w. hatte, weit vom Baue hinweg geschleudert wurde. Dass diese Strebebögen auch in dem Falle nicht fehlen konnten, wenn dem Mittelschiffe auf jeder Seite zwei Seitenschiffe angefügt waren, versteht sich von selbst. In diesem Falle nun wurde der die beiden Seitenschiffe trennende Strebepfeiler gemeinsamer Stützpunct für die vom Mittelbau ausgehenden und für die vom äussersten Strebepfeiler auf den mittleren gespannten Strebebogen. Ja, man führte, um dem mittleren Pfeiler noch kräftigeren Halt und durch grössere Belastung mehr Festigkeit zu geben, je zwei Strebebogen über einander auf, so dass auf jeden äusseren Strebepfeiler vier Strebebogen wirkten.

Nach dieser episodischen Erklärung der Strebebogen wollen wir wieder zu den Strebepfeilern selbst zurückkehren und ihre Belebung und zierliche Ausschmückung kennen lernen. Die Belebung der Pfeilermasse geschah dadurch, dass man die starren Theile mit Nischen- und

1) Die Anordnung der Strebepfeiler ist eine Folgerung aus dem technischen Grundsatze, dass z. B. eine 3 Fuss dicke Mauer, durch 3 Fuss vorspringende Strebepfeiler verstärkt, eine grössere Kraft besitzt, als eine 6 Fuss dicke Mauer ohne Strebepfeiler.

Giebelwerk bedeckte oder mit Thürmchen und Heiligenhäuschen bekleidete, oder beide Verzierungsweisen verband. Ueber der zu einem von kleinen Säulen getragenen Raum für Statuen ausgehöhlten Masse des Pfeilers erhob sich die Spitzsäule, Fiale genannt, ein Wort, dessen etymologische Ableitung gänzlich unbekannt ist. Diese Fiale besteht aus zwei Theilen, nämlich aus dem Riesen, d. h. der pyramidalen Spitze, und aus dem Leib, d. h. dem von der Spitze bedeckten viereckigen Theile. Beide Theile erscheinen mannigfach verziert, indem der Leib entweder mit blindem Maasswerk bekleidet ward oder zu einem Heiligenhäuschen ausgehöhlt wurde, während der im Verhältniss zu seiner Grundfläche ungewöhnlich hohe Riese an seinen Pyramidenecken reich mit kleinen Steinblumen, Krabben oder Knollen, auch Bossen genannt, versehen und seine Spitze mit der sogenannten Kreuzblume bekrönt war.

Zwischen diesen Strebepfeilern befanden sich die Fenster, die wegen ihrer beträchtlichen Weite einer Theilung durch Zwischenglieder nothwendig bedurften. Diese Zwischenglieder wurden gebildet durch schmale, senkrechte steinerne Stützen, die man „Pfosten" hiess und die, gewöhnlich drei an der Zahl, das Fenster in vier Theile theilten, in welchem Falle man der mittleren Stütze eine grössere Dicke als den übrigen gab und so einen Unterschied zwischen alten und jungen Pfosten hervorrief. Diese Pfosten werden am oberen Ende unter einander und mit den Seitenwänden durch kleine Spitzbogen verbunden und gemeinsam durch den grossen Fensterbogen umfasst. Zwischen diesem grossen Fensterbogen[1]) und den kleineren Spitzbogen, deren je zwei durch einen von dem mittleren Pfosten aus zu der Seitenwand hinübergespannten grösseren Bogen zu einer Gruppe geschlossen wurden, bildete sich ein grosses Bogenfeld, welches, so wie auch die in Folge der Verbindung der Pfosten mittels kleiner Spitzbogen entstandenen Oeffnungen, durch geometrische Figuren ausgefüllt war. Diese aus mehreren Bogentheilen bestehenden Figuren, Blätter oder Pässe genannt, werden nach der Zahl der Blätter in Drei-, Vier-, Fünfpässe[2]) eingetheilt und bilden zusammen das Maasswerk,[3]) welches eines der wichtigsten Elemente der gothischen Architektur bildet, wesshalb es auch von den alten Meistern mit Vorliebe ausgebildet und auch an vielen anderen Theilen des Baues verwendet wurde. Die Art und Weise der Behandlung des Stab- und Maasswerkes ist auch von Belang für die Bestimmung des Alters einer gothischen Kirche, da dasselbe nicht in allen Perioden der Gothik gleich gebildet wurde. In der frühgothischen Zeit nämlich wurden Pfosten und Pässe aus rundlichen Gliedern gebildet; in dem entwickelten Stile erhielten sie eine scharf eingezogene Form, die sich nach aussen zuspitzt und mit einem Plättchen geschlossen wird.[1]) In der späteren Epoche dagegen, von der letzten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts an, drang in das Maasswerk ein unruhiges Streben nach spielend decorativen, bunt verschlungenen Formen, unter denen die „Fischblase", ein flammenförmiger, rundlich geschwungener Pass, die verbreitetste ist.

Den Fusspunct des Fensters bildet die nach aussen und innen sich abschrägende Fensterbank; die Seitenwände der Fenster sind durch vorspringende Glieder und Hohlkehlen in lebendigem Wechsel gegliedert.

Waren nun durch das Stab- und Maasswerk allerdings die Fenster reichlich gegliedert, so blieben zwischen den Pfosten dennoch grosse leere Räume übrig, die gleichfalls ausgefüllt werden mussten. Indess konnte die Ausfüllung dieser Räume, da durch sie das Licht in die Kirche eingelassen werden sollte, nicht mit Steinwerk geschehen, sondern mit Glas, und zwar wurde hierzu gefärbtes Glas verwendet, einerseits um das Licht zu mildern und eine zu grelle Beleuchtung zu verhindern, andererseits aber auch, um durch eine gestaltlose Glasfläche keinen Misston in die sonst überall herrschende harmonische Gliederung zu bringen. Die Glasmalerei in den Fenstern wiederholt in verjüngtem Maasse den gothischen Baustil noch einmal, da sie ihre bildlichen Darstellungen überall mit Säulchen, Spitzbogen, Spitzgiebeln und allerlei Masswerk umfasst.

(Das Technische über die Glasmalerei gehört in die Geschichte der Malerei.)

Die Betrachtung der Strebepfeiler und Fenster-Constructionen hat uns nun den grössten Theil der Seitenansicht einer gothischen Kirche gezeigt. Nur Eine Hauptzierde der Seitenansicht bleibt zu betrachten übrig, und dies ist die Façade des Kreuzschiffes mit seinen Kreuzgiebeln, in welcher sich aber nur der Schmuck der

1) Dieser grosse Fensterbogen ist ein Spitzbogen, der nicht den Mauerecken entspringt, sondern auf selbständigen Stützen ruht.

2) Die vorspringenden Spitzen der Pässe heissen „Nasen".

3) Im Gegensatz zum „Stabwerk", worunter man die aufsteigenden Pfosten versteht. Es ist demgemäss zu bemerken, dass sich das Maasswerk unmittelbar aus dem Stabwerke herausbildet, aus demselben gleichsam verzweigt, dass seine einzelnen Glieder ihren festen Zusammenhang bewahren und dass in jedem die Beziehung auf die anderen bereits in der Construction offenbar wird.

1) Auch wurden die Pfosten Anfangs noch mit besonderen Basen und Capitälen gebildet, also als schlanke Säulchen behandelt, später aber gehen sie unmittelbar in das Maasswerk über.

West-Façade wiederholt, wesswegen es passender zu sein scheint, zuerst die westliche Façade ins Auge zu fassen. Diese nun besteht aus den Thürmen, den Portalen, aus einem oder mehreren Fensteröffnungen und gewöhnlich auch aus einem spitzen Giebel zwischen den beiden Thürmen. Gewöhnlich nämlich sind zwei Thürme angelegt, die dem Princip der gothischen Architektur mehr entsprechen als ein einziger Thurm über der Façade, und zwar darum, weil sie wie die Strebebogen die Mauern des Mittelschiffes stützen, dem ganzen Gebäude auf beiden Seiten einen Halt geben und die von dem Kreuzschiffe bis zur Façade fortgeführten Strebepfeiler in kräftigster und entsprechendster Weise abschliessen.[1])

Die Form der Thürme betreffend, ist zu sagen, dass sie mit dem ganzen Gebäude in harmonische Verbindung gebracht wurden und dass ihr unterstes Stockwerk, ein massives Viereck,[2]) sich aus der Kirche heraus entwickelte und in mehreren Absätzen sich bis zum Giebel des Mittelschiffes erhob, wo das Viereck ins Achteck überging und ein zweites Stockwerk begann. Den Abschluss des ersten viereckigen Stockwerkes bildet oft eine durchbrochene Galerie, über welche an den vier Ecken grosse Fialen sich erheben, zwischen denen das Achteck sich einfügt als zweites Stockwerk. Selbstverständlich musste die Masse und Schwere des Thurmes mit der zunehmenden Höhe abnehmen, wesshalb die an sich schon dünneren Mauern des zweiten Stockwerkes an den acht Seiten mit breiten und hohen Fenstern durchbrochen waren, welche mit Spitzgiebeln bedeckt sind. Auf den acht Winkeln dieses zweiten Stockwerkes erheben sich wieder acht Fialen mit einer Galerie dazwischen, so dass auch dieses Stockwerk für sich einen besonderen Abschluss hatte und zugleich den Uebergang andeutete zu einem neuen und letzten Stocke, wenn man den Helm des Thurmes als solchen bezeichnen darf. Dieser Thurmhelm wurde in der höchsten Consequenz des gothischen Princips als ganz durchbrochenes Gehäuse aufgeführt. Man liess von den acht Ecken des Mittelstockes acht mächtige Rippen zwischen den Fialen aufsteigen, die man mit Krabben reich besetzte. Zwischen sie spannte man ein Netz von horizontalen Stäben, dessen Oeffnungen mit freiem, filigranartig durchbrochenem Maasswerk, mit Rosetten und Pässen verschiedener Art ausgefüllt wurden. Auf der Spitze erhob sich eine mächtige Kreuzblume.

Dies ist im Allgemeinen die aus dem System der gothischen Architektur sich ergebende Thurmbildung, die freilich im Einzelnen oft manche Modificationen erlitt.

Zwischen beiden Thürmen befindet sich, wie auch bei den romanischen Kirchen, das Hauptportal, das als ein Hauptglied der Façade mit besonderer Sorgfalt ausgebildet wurde. Man ging von der romanischen Portalbildung aus, indem man die Wandung nach Innen in schräger Richtung sich verengen liess, aber mehr als es beim romanischen der Fall war. Der untere Theil dieser abgeschrägten Wand ist in der Höhe des die ganze Kirche, also auch die Strebepfeiler umgebenden Basaments eine glatte, aber mit Reliefs verzierte Wand, während der über diesem Basament sich erhebende Theil reich gegliedert erscheint durch feine vorspringende Rundstäbe, die zwischen den tiefen, oft nischenartig erweiterten Hohlkehlen auf Sockeln gestellt sind. Die Rundstäbe laufen meist ohne Capitäl bis zur Spitze des Bogens empor. In den Hohlkehlen sind etwas stärkere Sockeln angebracht, auf welchen sich runde Pfeiler oder kurze Säulen erheben, die als Träger von Statuen dienen, über welchen sich Baldachine bilden, die ihrerseits wieder als Fussgestelle für die weiteren Bildwerke des Spitzbogens zu dienen haben. Da die Portale sehr breit waren, so theilte man sie durch einen mittleren Pfosten, welcher das Bogenfeld stützte und an welchem man die Statue eines Heiligen, etwa der seligsten Jungfrau oder des Patrons der Kirche, anzubringen liebte. Die Thür selbst ist entweder mit einem flachen Kleeblattbogen bedeckt, oder sie hat einen horizontalen Sturz, über welchem sich das Bogenfeld (Tympanon) befindet, das mit Reliefs ausgefüllt ist. Diese Reliefs sind indess so klein angelegt, dass die Fläche durch mehrere horizontale Glieder abgetheilt ist.

Nicht selten kommt es vor, dass das Portal mit seiner Gliederung kräftig aus der Mauerfläche hervortritt und als eine Art Vorhalle gebildet ist, wodurch es mit den starken Strebepfeilern der Thürme in Uebereinstimmung gebracht erscheint. In diesem Falle gab man ihm als oberen Abschluss einen Spitzgiebel, den die alten Baumeister „Wimberg" nannten. Es ist dies ein auf beiden Seiten mit Fialen eingefasster langschenkliger Spitzgiebel, dessen Fläche mit blindem Maasswerk geschmückt, dessen Kanten mit Krabben versehen sind und dessen Spitze mit einer Kreuzblume bekrönt ist. — Diese „Wimberge" fanden auch sonst häufige Anwendung, besonders über den Fenstern, wie überhaupt

1) Thürme über der Vierung kommen selten vor, sondern nur kleine Thürmchen, Dachreiter genannt.

2) Die Ecken desselben sind durch vorgestellte Strebepfeiler verstärkt, zwischen welche die Füllmauer mit reicher Fensterarchitektur eingesetzt ist.

überall da, wo eine Bogenform selbständig aus der Mauermasse vortrat.

Ueber dem Portale wird die Façade in der verschiedensten Weise gegliedert und in mehrere Stockwerke abgetheilt durch horizontale Wirkungen, deren auch die Gothik nicht ganz entrathen kann, wenn sie nicht den Charakter der Baukunst verlieren soll. Diese Stockwerke erscheinen belebt und gegliedert entweder durch Rosetten mit strahlendem Mittelpunct, oder durch drei breite und hohe Fenster, oder wenigstens durch ein grosses, in der mittleren Abtheilung liegendes Fenster; auch Galerieen von frei gearbeitetem Maasswerk, die sich oft vor den Fenstern hinziehen, dienen zur Belebung dieser Flächen, so wie auch blindes Nischwerk ein Stockwerk in einzelne Abtheilungen gliedern kann. Der obere Abschluss des mittleren Verbindungsbaues (der Façade des Mittelschiffes) wird entweder durch den hohen Giebel gebildet oder auch durch eine horizontale Galerie. Diese Façadenbildung wiederholt sich auch an grösseren Kirchen in den Façaden des Kreuzschiffes, wo die Kreuzgiebel eine Hauptzierde der Seitenansicht bilden. Dieselbe noch näher zu beschreiben, halte ich nach dem Vorausgehenden für überflüssig, wesshalb ich sogleich zur Betrachtung der äusseren Beschaffenheit jenes Theiles übergehen kann, der sich bisher unserer Besprechung entzog, nämlich des Chores.

Das Chor, gegen das romanische Chor nicht unbedeutend verlängert,[1]) ist, wie schon bei der Betrachtung des Grundplanes bemerkt wurde, polygon geschlossen, was sich äusserlich in den Winkeln ausspricht. Wie die Façade, so ist auch das Chor in Stockwerke gegliedert, von denen das erste bis zum Dache der das zweite Nebenschiff bildenden Capellen reicht und durch ein Gesims abgeschlossen wird, über welchem sich die Dächer der Capellen, sei es mit oder ohne Giebel, erheben. Die übrigen Wände des Polygons werden mit hohen und breiten Fenstern durchbrochen, die beinahe die gesammte Wandbreite zwischen den Strebepfeilern einnehmen. Die Bildung und Gliederung der Fenster ist dieselbe, wie wir sie oben genauer bezeichnet haben. Dasselbe gilt auch von den Strebepfeilern. Wir haben darum nicht nöthig, uns noch länger dabei aufzuhalten. Um nun die Beschreibung des Aeusseren einer gothischen Kirche zum Abschlusse zu bringen, erübrigt nur noch, einige Worte über das Dach zu sagen. Dass die Bedachung dem ganzen System entsprechen muss, versteht sich von selbst, und darum mussten die Dächer gothischer Bauten sehr hoch und steil angelegt werden. Und dies ist auch, trotz der sonst grossen Mannigfaltigkeit und Verschiedenheit der Dachconstruction, ein gemeinsames Merkmal aller Dächer über den Mittel- oder Oberschiffen. Oft bildet der senkrechte Durchschnitt des Daches ein gleichseitiges Dreieck, so dass also die Höhe und Breite gleich gross sind; in anderen Fällen beträgt die senkrechte Höhe etwa zwei Dritttheile der Breite. Im Uebrigen ist die Bedachung so mannigfaltig, besonders wenn man auf die Seitenschrägungen der blossen Giebel und Thürmchen Rücksicht nehmen wollte, dass wir uns einer Beschreibung derselben überheben müssen und höchstens noch bemerken können, dass manchmal eine Galerie um das Dach herumläuft, deren Brüstung wie Fenstermaasswerk durchbrochen ist. Die Seitenschiffe sind entweder der ganzen Länge nach mit einem Pultdache bedeckt, oder es werden die durch je zwei Pfeiler eingeschlossenen Abschnitte des Seitenschiffes durch ein besonderes Dach, mit oder ohne Giebel, bedeckt. Diese kleinen Giebeldächer finden sich besonders über den Capellen an den Nebenschiffen des Chores.

(Fortsetzung folgt.)

1) So dass die Länge des Chores und die Länge des Querschiffes gleich sind.

Die Unnatur in der Stickkunst.

Von Jakob Falke.

Bei der Stickerei muss man nicht selten sehen, dass die einfachsten Gesetze der Schicklichkeit verkannt werden, dass man einen unendlichen Aufwand von Zeit, Geduld, Mühe und Fleiss der peinlichsten Art verwendet, um schliesslich ein kleinliches oder gar klägliches Resultat zu erzielen. Wenn ich sehe, dass die ersten, auf flacher Hand liegenden Gesetze der Decoration ganz unbekannt zu sein scheinen, dass hier alles Andere eher herrscht als Nachdenken oder klares Verständniss über die Aufgabe, über Mittel und Ziele, so verlohnt es sich sicherlich wohl der Mühe, einmal diese Arbeiten etwas näher unter dem Lichte des Gedankens zu betrachten. Hier vor Allem ist der Punct, wo die Reformation des Geschmackes durch die Frau anfangen kann und muss, wo der Beruf zur Beförderung des Schönen zur ersten und unabweislichen Pflicht wird.

Wäre es mir um eine Sammlung von Beispielen verkehrter Art zu thun, so würde mir ein einziger Blick in einen Stickereiladen genügen, oder die Erinnerung an die Ausstellung weiblicher Kunstarbeiten, wie wir sie in Wien alljährlich im Volksgarten erleben, oder auch einige Nummern jener reich illustrirten Zeitschriften, welche neben den Moden auch zahllose Muster für Hand-

arbeiten bringen. Ich könnte dabei von solchen Beispielen ganz absehen, welche aus einem gestickten Schmetterling, einem Käfer oder aus einem Pantoffel ein Uhrgehäuse zu machen verstehen, Beispiele, die nicht besser sind, als wollte man eine Venusstatue zu einem Reisekoffer oder zu einem Geigenfutteral aushöhlen. Das Gute, das sich hier zeigt und das erst ganz neuerdings noch vereinzelt auftritt, verschwindet noch unter der Menge des Verkehrtrn und in seiner Richtung Verfehlten. Aber eine solche Sammlung liegt nicht in meiner Absicht. Ich brauche nur wenige Beispiele, aus deren eigenthümlicher Verkehrtheit sich lehrreiche Sätze ergeben.

So erinnere ich mich der Mittheilung eines künstlerischen Freundes, dem eine Dame erzählte, dass sie als Weihnachtsgeschenk für ihren Mann ein Portrait sticke — ich weiss wirklich nicht mehr, ob es das ihre oder das seine war — und dass sie dieses auf dem Sitze eines Sessels anzubringen gedenke. Die bescheidene Gegenfrage, ob sie glaube, dass dieses ein geeigneter Platz für ein Portrait sei, machte die Künstlerin auf ihren Fehler aufmerksam und veranlasste sie sofort, für ihr Portrait einen passenderen Ort zu wählen. Man sieht, in diesem Falle fehlte weiter nichts als der erste und einfachste Gedanke, der eben der Dame nicht gekommen war, weil man nicht gewohnt ist, über dergleichen Dinge zu denken.

Ist uns aber einmal der Gedanke aufgegangen, dass nicht jeder Gegenstand für jeden Ort passt, dass hier Gründe der Schicklichkeit und auch Gründe der Aesthetik uns zwingen können, Rücksichten zu nehmen, so werden wir uns auch in anderen Fällen, wo der Widerspruch minder drastisch ist, leicht vor Irrthümern schützen. Wir fragen weiter: Wenn wir es nicht für schicklich erachten, uns auf ein Portrait zu setzen, sollte es dann erlaubt sein, unseren Rücken gegen dasselbe zu legen? Da das Portrait doch zur Betrachtung und zur Erinnerung gemacht ist, so ist es wohl einerlei, wenn wir es einmal verdecken, ob es in dieser oder jener Weise geschieht.

Die Lehre, die wir aus diesem Beispiele entnehmen, ist uns nach zwei Richtungen hin fruchtbar. Was vom Sessel gilt, das dürfte sich auch auf viele andere Gegenstände anwenden lassen, und eben so dürfte es das Portrait nicht allein sein, welches in ähnlichen Fällen Anstoss erregt. Die Kunst der Barock- und Rococozeit hat uns eine Erbschaft hinterlassen, die noch fort und fort als Vorbild dient und gegen die wir protestiren müssen. Die Gobelinsfabrication, die als ihre Aufgabe erkannte, dasselbe in der Weberei zu leisten, was die Kunst der Malerei mit dem Pinsel auf der Leinwand schafft, hatte das gesammte Gebiet der Staffeleimalerei auf die Sitzmöbel übertragen, so dass Rücken und Sitze von Sopha und Sessel nur noch wohleingerahmte Felder für historische, allegorische, genrehafte Gegenstände oder auch für Landschaften darboten. Die Stickerei hat das nachgeahmt und bis auf den heutigen Tag daran festgehalten. Es ist mit diesen Gegenständen aber genau dasselbe wie mit dem Portrait. Es sind Kunstgegenstände, die um ihrer selbst willen als Kunstwerke betrachtet sein wollen und doch nicht gerade dann, wenn der Gegenstand in profanen Gebrauch genommen wird, zum Zudecken bestimmt sein können.

Die moderne Stickerei entgeht diesem Irrthum nicht, wenn sie dieselben künstlerischen Gegenstände z. B. auf Rückenkissen, Reisetaschen, Fussschemel, Ohrkissen und was dergleichen Dinge mehr sind überträgt. Bilder hängen wir an die Wand, um sie absichtlich jeder Berührung zu entziehen. Hier schaffen wir Bilder, um unseren Rücken, unseren Kopf darauf zu legen, unsere Füsse darauf zu setzen. Oder glauben wir, dass wir bequemer sitzen, wenn eine Felsenlandschaft an unserem Rücken liegt? dass wir besser schlummern, wenn ein romantisches Paar ein zärtliches Selbander unter unserem Ohre abhält? oder dass unsere Füsse wärmer gebettet sind, wenn sie auf dem Portrait eines Mopses ruhen?

Bei diesem letzteren Beispiele ist noch ein anderer Irrthum begangen, auf den ich gleich aufmerksam machen will. Es ist nämlich nicht bloss der Gegenstand nach seiner Art verfehlt, sondern auch der Platz, an dem die Verzierung angebracht ist. Bei einem Fussschemel gehört die Hauptornamentation nicht dorthin, wo die Füsse zu stehen kommen, um sie doch nur entweder zu beschmutzen oder langsam abzureiben, sondern eben dahin, wo sie von den Füssen **nicht** berührt wird, also um den Rand herum. Die obere Fläche möge, wenn überhaupt, so doch jedenfalls in gleichgültiger, rein ornamentaler, in nichts auffallender Weise verziert werden. Eben so sehen wir bei gestickten Untersatztellern für Lampen die Hauptverzierung, sei sie nun ein Blumenbouquet oder was sonst, gewöhnlich das runde Feld in der Mitte einnehmen. Da dieses Feld aber regelmässig von der Lampe selbst verdeckt bleibt, so kann die schöne Arbeit absolut zu gar keiner Wirkung kommen und Mühe und Kunst sind verloren. Auch hier ist es der Rand, die umfassende Bordure, an welche, da sie immer sichtbar bleibt, alle Kunst gewendet werden muss. Halten wir diese Beispiele und ihre Lehre fest, so werden sie uns in vielen ähnlichen Fällen ein Führer sein.

Doch wir kehren zu den bildlichen und figürlichen Stickereien zurück, mit denen wir noch nicht fertig sind. Rufen wir uns die Ausstellungen in das Gedächtniss zurück, so finden wir dort eine Menge Stickereien, mitunter von höchst bedeutender Grösse mit figürlichen Gegenständen verziert, fest eingerahmt, ausgespannt und also zu keinerlei nützlichem Gebrauche bestimmt. Diese Stickereien sollen eben nur Bilder, Kunstwerke für sich sein, weiter nichts. Ihr Ziel, ihr Zweck, ihre Berechtigung liegt also lediglich in ihrer Schönheit, gerade wie bei Gemälden, welche sie nachahmen; wie bei diesen hängt darum auch ihr Urtheil von dem Grade ihrer Schönheit ab. Betrachten wir sie aber wirklich von diesem Standpuncte aus, beurtheilen wir die Verschmelzung der Farben, den Schwung der Linien, die Schönheit und Charakteristik des Ausdrucks und was wir sonst an einem Gemälde unserer Kritik zu unterziehen haben, bleibt uns da — ich rede von den Arbeiten dieser Art, die wir gewöhnlich sehen — in der That nur die Spur von einem Vergnügen übrig? Können diese Farben, wie schön sie für sich sein mögen, irgend verschmolzen erscheinen, wenn sie sich in geraden Linien hart von einander trennen? Oder können diese Linien, diese Contouren Schwung, Eleganz, Schönheit haben, wenn der Kreuzstich sie aus lauter kleinen rechtwinkeligen Ecken zusammensetzt? Oder ist es nur im Geringsten möglich, mit dieser verzwickten Technik den Köpfen schöne Form zu geben, oder in den Ausdruck irgend ein Gefühl, Freude, Trauer, Liebe, Hass, Zorn oder was es sein mag, hinein zu legen, ohne dass die vollständigste Caricatur zu Stande kommt?

(Schluss folgt.)

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Köln. (Guss einer Glocke für den Kölner Dom.) Eine der interessantesten und jedenfalls die grösste Aufgabe, die in neuerer Zeit der Glockengiesserei gestellt worden sind, bildet der Guss der grossen für den Kölner Dom bestimmten „Kaiserglocke", welche am 27. d. M. in Submission vergeben werden soll. Als Material für dieselbe sind von dem kaiserlichen Protector des Baues 22 Stück eroberte französische Bronzegeschütze zum Geschenk überwiesen worden und bereits in Köln eingetroffen. Die Glocke erhält enorme Dimensionen, nämlich am sogenannten Schlagringe — dem unteren Rande — einen Durchmesser von 7 Meter und dem verhältnissmässig entsprechend eine Höhe von 5,33 Meter (einschliesslich der Krone). In diesen Abmessungen wird sie von allen Glocken Europa's, die geläutet werden, die grösste und schwerste sein; denn die berühmte Glocke in Moskau und jene in Peking sind zwar grösser, werden aber nicht geläutet, sondern es wird mit einem Klöpfel geschlagen. Der Guss der „Kaiserglocke" muss, weil sowohl wegen der Dimensionen als wegen eines Gewichtes von 500 Centnern ein Transport von ausserhalb her überaus schwierig, wenn nicht ganz unthunlich sein würde, innerhalb der Stadt vorgenommen werden, wie denn auch die jetzigen Glocken des Domes innerhalb Kölns gegossen worden sind. Ihre Stelle wird die Kaiserglocke mit den beiden anderen nächstgrossen Domglocken in dem dritten Geschoss des südlichen Thurmes finden, während die fünf kleineren Domglocken zwar in demselben Thurme, aber ein Geschoss höher — im Octogon — angebracht werden sollen. Interessant ist es, das Gewicht des Glocken-Kolosses mit dem anderer grosser Glocken zu vergleichen. Von den zwei bisherigen Hauptglocken des Domes, beide gegossen um die Mitte des 15. Jahrhunderts und sonach die ältesten von allen ihren berühmten Schwestern in Europa, wiegt die kleinere 120 Centner, die grössere 224 Centner. Das Gewicht der Kaiserglocke wird demnach das der grossen Domglocke um mehr als das Doppelte übertreffen. Die grosse Glocke in Wien wird zu 359,5 Ctr., jene zu Olmütz zu 360 Ctr., die Hauptglocke in der Peterskirche zu Rom zu 380 Ctr., die von Notre-Dame in Paris zu 340 Ctr., die Glocke des Westminster-Palastes zu 323,4 Ctr. und die oft genannte grosse Glocke in Erfurt zu 279,36 Ctr. angegeben. Der Metallwerth der für den Dom geschenkten Kanonen ist auf 25,000 Thaler anzuschlagen.

Wien. Eine Auszeichnung ist dem wiener Meister Friedrich Schmidt kürzlich dadurch zu Theil geworden, dass das Royal Institute of British Architects die grosse goldene Medaille, welche es an hervorragende Architekten des In- und Auslandes zu vertheilen das Recht besitzt, ihm verliehen hat.

Bemerkung.

Alle auf das Organ bezüglichen Briefe und Sendungen möge man an den Redacteur und Herausgeber des Organs, Herrn Dr. van Endert, Köln (Apostelnkloster 25), adressiren.

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.



Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 13. — Köln, 1. Juli 1872. — XXII. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Gussstahl-Glocken.

Von C. Otto in Hemelingen.

(Fortsetzung.)

Wenn sich aber ein Glockengiesser beim Aufhängen von Glocken mit Cigarrenkistenholz behilft, um ein augenfälliges Abweichen der Setzwage zu beseitigen, wie es bei Herrn J. H. B. in H. vorgekommen ist, so darf ein solches Beispiel von Unsolidität „in gewohnter Meisterschaft" eben nicht nachgeahmt werden.

Sehr treffend und anschaulich schreibt der Bochumer Verein in seinem Prospect auf S. 3: „Mit Unrecht legt man gewöhnlich auf die Ausführung der Achse und des Zubehörs wenig Werth. Man lässt öfter ein Stück Eichenholz als Achse zubauen, ein paar Zapfen hineinschlagen und die Glocke vermittels Bandeisens an das Holz annageln. Da aber jedes Holz, es mag noch so trocken sein, auf die Dauer etwas schrumpft, so müssen bei dieser Art der Befestigung sowohl Glocke als Zapfen lose werden. Je länger die Glocke geläutet wird, um so mehr verschlimmert sich dieser Uebelstand, weil man später weder Glocken noch Zapfen fest anziehen kann." Er hätte aber doch zur Kenntnissnahme der Kirchenvorstände etc. ohne Privatinteresse hinzufügen sollen, dass gerade durch diese Missstände so viele (fast alle) Glocken zerspringen. Durch diesen einfachen Hinweis allein schon hätte er sich um manche Kirche verdient gemacht. Ein Verdienst hat er sich durch seine „Antifrictionslager" erworben, doch scheint es, dass die beweglichen Stahlbügel sich bald ausschleifen und den Zapfen der Achse ihre cylindrische Gestalt benehmen. Wenn aber die Bügelpaare bis unten ausgeschliffen sind (vergl. die dem Prospect angefügten Zeichnungen), was wegen Mangels an Schmierung und des geringen Spielraumes wohl rasch erfolgen dürfte, dann werden die Zapfen sich drängen und das Läuten erschwert werden; das Auswechseln der Bügel aber ist mit vielen Schwierigkeiten verbunden.[1]) Ueberhaupt soll die Armatur und Läutevorrichtung so solide und dauerhaft als irgend möglich sein, und die Glocken sollen nur selten aus ihrer Lage gerückt werden, weil die Erfahrung lehrt, dass unverständige Hände, die in der Regel solches beschaffen, die Glocken regelwidrig aufhängen und deren baldiges Zerspringen verursachen, trotz der neuen Beschläge und Helme etc. oder vielmehr gerade wegen derselben.

Nachträglich sei hier zu S. 127 d. Bl. noch bemerkt, dass Pfingsten d. J. zu Meldorf in Holstein eine ausgezeichnete, noch fast neue Radler'sche Glocke von 32 Centnern mit haarscharf gegossenen, mittelalterlich stili-

1) Der Prospect sagt S. 5: „Unsere Antifrictionslager haben vor allen anderen derartigen Vorrichtungen den grossen Vortheil, dass sie keiner Schmierung bedürfen; es muss vielmehr alles Oel und Fett sorgfältig davon entfernt gehalten werden, sollen die Lager gut und richtig functioniren." Ich meine dagegen, dass diese „Antifrictionslager" (?!) in so fern etwas Ausserordentliches seien, als ihnen die Schmierung eigentlich gar nicht beigebracht werden kann, und darum heisst es vermuthlich, sie bedürfen derselben nicht, ja, es sei ihnen solche nachtheilig, denn wo Stahl an Stahl reibt, obendrein bei schwerem Gewichte, da ist, um eine rasche Ausschleifung zu vermeiden, irgend ein Fett nach den Naturgesetzen nothwendig.

sirten Inschriften und Bildnissen durch unvernünftige, brutale Behandlung aus ihren Lagern herausgeschleudert wurde mit solcher Vehemenz, dass 2 Kronenöhre abbrachen, und doch ohne jede sonstige Beschädigung. Die Tonschönheit ist unverändert geblieben, obwohl auch sogar der Klöppel gespannt war, was sehr zu bewundern ist; ein Beweis, dass Glockenbronze, in der feinsten Mischung und dicht genug gegossen, doch einen derben Puff aushalten kann.[1])

Man wird, wo eine Bronzeglocke zersprungen ist, bei genauer Erkundigung sehr häufig, fast immer hören, dass vor dem eigentlichen Zerspringen schon längere Zeit der Ton der Glocke sich widerwärtig ausnahm; wer die Sache kennt, der weiss, dass in diesen Fällen und zu dieser Zeit die Glocke an und für sich keinen schlechteren Ton hatte, als früher, und überhaupt noch nicht beschädigt war, sondern dass sie in Folge des mangelhaften Hang-Apparates oder des unvernünftigen Läutens während dieser Zeit immerfort mit Prellschlägen maltraitirt wurde, denen sie schliesslich zum Opfer fallen musste. Denn der Riss an Bronzeglocken — solche mit sehr schlechter, dem Kanonenmetalle ähnlichen Mischung oder gar aus englischer Glockenbronze[2]) ausgenommen — schreitet nicht langsam weiter, sondern dehnt sich während weniger kräftiger Schläge vom Borde bis zur Oberkante, wenigstens bis zum langen Felde hin, und der Ton artet plötzlich in ein Klappern aus.

Schliesslich noch ein kleiner Nachtrag zu S. 125 d. Bl.[3]) Wer nämlich genau wissen will, wofür der Bochumer Verein 1855 in Paris die grosse Ehren-Medaille erhalten hat, lese, was Director Dr. Karmarsch im „Amtlichen Bericht über die Industrie- und Kunst-Ausstellung zu London im Jahre 1862", VIII. Heft, S. 621, schreibt. Dort stehen Worte, welche genau zutreffen, nämlich: (in erster Linie für das) „grosse Verdienst, die Anfertigung von Façongüssen aus Stahl als einen ganz neuen und wichtigen Industriezweig durch eigenthümliche Verfahrungsarten ermöglicht und eingeführt zu haben."

Ad 2. Was zweitens den **Ton** der Gussstahl-Glocken betrifft, so gebe ich gern zu, dass derselbe „eben so weit dringt, als der Schall[1]) von Bronzeglocken", auch dass er eben so gut sei, aber ich concedire nicht die allgemeinere Fassung: „als der Schall der Bronze-Glocken", sondern ich gebe jenes nur zu, in so weit man tadelhafte mittelmässige Bronze-Glocken im Auge hat. Ihr Ton ist nicht „so voll und weittragend, als der der besten von Bronze", überhaupt stehen die besten Gussstahl-Glocken den besten Bronze-Glocken bei Weitem nicht gleich. Im voraus muss ich bemerken, dass ich Prima-Qualität gegen Prima-Qualität beider Glockensorten vergleiche. Der Ton der Gussstahl-Glocken ist nicht eben so rein, edel, zart und klar, wie bei den Bronze-Glocken, sondern er ist dumpf, rauh und breit, hohlplärrend und schnarrend, doch der Nachklang ist nicht so widerwärtig, leider aber rasch verhallend. Der Ton ist bei Weitem nicht „von grösserer Tragweite, als der der Bronze-Glocken von gleicher Grösse", sondern indem er im Augenblicke des Anschlages erschreckend widerwärtig ist und daher die Nerven erschüttert, überschätzt man dessen Kraft. Jedenfalls sind in der „Section für christliche Kunst" der 1866 in Trier Statt gehabten General-Versammlung der katholischen Vereine zarte, musicalisch durchgebildete, fein unterscheidende Ohren vertreten gewesen. Der Klang der Stahlglocken ist nicht mehr gerade kesselartig zu nennen, aber er hat auch jetzt noch nicht „die liebliche Weichheit der Bronze-Glocken", wohl der mittelmässigen von minder gutem Metalle und tadelhafter Construction, z. B. der Jauck'schen und Ulrich'schen. Dass „die Fülle und Weichheit des reinen, runden Tones jetzt wohl nichts zu wünschen übrig lässt", finde ich nicht, im Gegentheile lässt sie noch Vieles zu wünschen übrig. Der Ton ist kalt und abstossend, widerwärtig, namentlich im Augenblick des Anschlages (z. B. auch in Dahlenwarsleben) und daher nicht gleichmässig; er mag jetzt auch wohl in sich harmonisch rein sein. Ferner die zusammen gehörenden Glocken haben richtig harmonische Intervalle, aber letzteres ist in einer Giesserei von so kolossalem Umfange, wie in Bochum, leicht zu erreichen: man braucht von den in grosser Zahl gegossenen Glocken nur einfach die zu einander passenden heraus zu suchen.[2]) Wo ist aber in einer sonstigen Glockengiesserei dazu Gelegenheit?

1) Aehnlich mag es auch der vorzüglichen, etwa 600 Jahre alten Glocke — jedoch ohne Jahreszahl — von 80 Centnern auf St. Stephani in Helmstedt ergangen sein; vergl. meinen Aufsatz über Archäologie der Glocken und mittelalterliche Glocken-Inschriften in Nr. 11 d. Bl., Jahrg. 1871, S. 125.

2) Durch Thomson analysirt, enthält 80,0 % Kupfer, 10,1 % Zinn, 5,6 % Zink und 4,3 % Blei; vergl. Muspratt, Encyklopädie der technischen Chemie, deutsch von Stohmann & Gerding. S. 1234.

3) Der dort befindliche Anfang meines Aufsatzes war ohne mein Wissen zum Abdruck gelangt.

1) *rectius* Klang.

2) Dieses ist auch der Grund ausser einem anderen — welcher weiter unten Erwähnung finden wird — dafür, dass der Bochumer Verein in Betreff der Inschriften möglichst freie Hand haben will, so dass dieselben nicht speciel auf die Verhältnisse der betreffenden Gemeinde oder Kirche hinweisen.

Die Freunde der Gussstahlglocken, z. B. das Christliche Kunstblatt a. a. O. S. 180, geben selbst zu, dass „der Ton und Klang dem der Bronze Glocken nicht ganz gleich kommen mag“; ist er aber wirklich „rein und voll, weich und rund, kräftig und angenehm, so wie in der Nähe und Ferne den wohlthuendsten Eindruck machend, weitdringend und lange anhaltend“ (S. 180), dann liessen sie ja nichts zu wünschen übrig. Hier liegt demnach wohl ein Widerspruch. Und wenn „der Ton und Klang sich immer mehr gebessert hat“, so heisst das wohl so viel, als: man hat sich an die schnarrende Rauhheit und Breite gewöhnt und findet solche nicht mehr auffällig.

Zeugnisse über gelieferte Glocken beweisen mir nicht viel,[1]) namentlich wenn sie „Repräsentanten“ durch die Hand gegangen sind. Z. B. über die Glocken auf der katholischen Kirche in Harburg liegt mir Folgendes vor: „Sie sind von dem bewährten Glockengiessermeister Herrn H. Bartels in Hildesheim in gewohnter Solidität und Meisterschaft hergestellt, und ist das Geläute in seinem klaren und ergreifenden B-moll-Accorde ein schönes zu nennen.“ Und doch wie sind die Glocken in Wirklichkeit beschaffen? Sie haben die Töne: 1) eingestrichen h, 2) zweigestrichen c, 3) halb g, halb gis in der zweigestrichenen Octave. Also die Quarte hat man für eine kleine Terz gehalten und die dritte Glocke stimmt zu keiner von beiden richtig. Ferner sind die Glocken an mehreren Stellen mit Blei ausgeschlagen und dann ganz mit Bronzelack abgerieben, um die verkleisterten Löcher dem Auge zu entziehen.

Zu den auf S. 181 des Christlichen Kunstblattes von 1870 angeführten drei Zeugnissen ist Folgendes zu bemerken:

1) Weil ich auf meinen Reisen — über 500 Glocken habe ich untersucht und Inschriften etc. gesammelt — so manchmal fand, dass sich Kirchenvorsteher und auch studirte Leute hatten Sand in die Augen streuen lassen. Z. B. an einem Platze, wo eine ausgezeichnete Glocke gewesen, die ich als Student am folgenden Tage in der betreffenden Giesserei nur mit Mühe zu sehen bekam, und deren Zwillingsschwester noch unversehrt daheim im Thurme hing — beide von ausgezeichnetem Metalle —, hatte man das letzte Stückchen Metall sich vom Giesser abschwätzen lassen, der vorgab, die neue Glocke könne sonst ihren ursprünglichen Ton nicht wieder bekommen!! Trotzdem ist nun der Ton ein durchaus verfehlter, vielleicht in Folge von Mäusefrass. — Und in einer grossen Handelsstadt, die mit dem Zeitgeiste gar sehr fortgeschritten ist, hatte ein Glockengiesser die Stirn gehabt, über seine dahin gelieferten Glocken, deren Metall sich wegen Bronzelack der Besichtigung entzog, zu behaupten: wenn dieselben auch erst 400 Jahre alt wären, wie andere vorzügliche Glocken, dann würde das Metall derselben durch den Einfluss der Temperatur und des Luftdruckes etc. eben so sehr geläutert sein, als es bei jenen jetzt der Fall sei.

Zu Nr. 1. Dass Nieder-Ingelheim zufrieden ist, will ich nicht bestreiten; auch nicht, dass es das volle, durchaus harmonische Geläute in jeder Beziehung erhebend und imponirend finde; auch nicht, dass jede der 3 Glocken einen sehr kräftigen Anschlag habe mit einem vollen angenehmen Nachklange. Der Nachklang mag gut sein, aber wie ist der Klang im Anschlag beschaffen? Kräftig wohl, aber so widerwärtig kräftig, doppeltönig, geräuschartig ist der Anschlag bei den Gussstahl Glocken, dass ein musicalisch-zartfühlendes Trommelfell einen kräftigen Schreck bekommt.

Zu Nr. 2. Das zweite Zeugniss besagt nur wenig. Der Superior Merkel hatte ungünstige Urtheile über Gussstahl-Glocken gehört und findet sie nun besser, als er erwartet hatte, und sagt, ihr Ton sei rein, aber damit ist noch nicht gesagt, dass er in jedem Augenblicke des Läutens rein, ohne Beiton, sei.

Zu Nr. 3. Ich bin eigens nach Dahlenwarsleben gereist, um die dortigen vielgerühmten Glocken zu untersuchen, und habe mich von den „grossen Vorzügen der (überlackirten) Gussstahl-Glocken“ nicht überzeugen können; und ich muss dem zufolge namentlich dem Satze in dem Zeugnisse entgegentreten, dass „der Ton rein und voll, weich und rund, kräftig und angenehm“ sei.

Dass man wiederholt in einem Geläute von 3 oder 4 Bronze-Glocken eine zersprungene durch eine Gussstahl-Glocke ersetzte, „ohne dass die Harmonie des Geläutes im Geringsten beeinträchtigt wurde“, will nicht viel sagen, denn Harmonie (nicht Tongüte, sondern Tonhöhe) ist auch mit den schlechtesten Eisen Glocken, auch Klangstäben, genau herzustellen, und ausserdem ist es sehr fraglich, ob in jenen Geläuten vorher überhaupt eine richtige Harmonie vorhanden gewesen. Was hält man nicht alles für Harmonie?! Selbst das sehr gute und allerseits beliebte, weithin bekannte hildesheimer Domgeläute ist, auch abgesehen von der fünften Glocke, nicht rein harmonisch. Und wie Viele finden das Geläute auf der Kreuzkirche daselbst schön, während es ein wahres Conglomerat von allen möglichen Tönen und Misstönen ist!

Warum will der Bochumer Verein (vergl. dessen Prospect S. 3) gar nicht gern Stahl-Glocken in Bronze-Geläute einstimmen? Weil es schwerlich zu allgemeiner Zufriedenheit ausfällt, und zwar:

1) Wenn jene Bronze-Glocken genau mit einander harmoniren, dann kann das Einschieben einer abgestimmten Stimmgabel nur durch einen Zufall zu einem ganz richtigen Resultate führen. Dass diese Behauptung vollkommen sachgemäss sei, kann der treffliche Glockengiesser J. J. Radler erhärten. Dieser aber versteht unter sämmtlichen Glockengiessern allein die Kunst, zu alten

vorhandenen Glocken neue in einer **wenigstens** bis **auf 1/32 Ton (!!) genauen Harmonie** jedesmal zu liefern und sich auch zugleich nur des eben disponibeln Metallvorrathes zu bedienen. Seit 5 Jahren hat er, was noch kein anderer Giesser vermocht hat, diese stricte Bedingung jederzeit in den Lieferungs-Contract aufnehmen lassen, und kann das auch ohne Besorgniss, weil er seine Sache von Grund aus versteht. Je nach dem disponibeln Gewichte und sonstigen Verhältnissen bedient er sich mannigfaltiger, zweckentsprechender Constructionen und schlägt nicht Alles gedankenlos über einen Leisten, wie Andere.

2) Wenn jene Glocken auch nicht ganz vollkommen harmoniren, wohl aber sehr gut profilirt und rein und dicht gegossen sind von **bestem** Metalle, dann würden ihre Töne auffallend schöner sich erweisen, als der der dazwischen gebrachten Stahl-Glocke. Die edelste Sorte Glockenbronze erzeugt eben desshalb den besten Ton, weil die einzelnen Molecülchen desselben die innigste Verbindung mit einander eingegangen sind. Schlechte Bronze aber und **ungeschmiedeter** Gussstahl geben, was schon aus Obigem (S. 127) zu ersehen ist, desshalb einen minder guten Ton, weil das Gefüge der Molecüle (Metalltheilchen) nicht so dicht, fein und krystallinisch ist, als bei der edelsten Bronzemischung, sondern hakig und haarig oder körnig, ein Conglomerat, ohne ganz innige Verbindung, so dass die Schwingungen nicht so rasch und kräftig durch die einzelnen Molecülchen der Glockenwandung hindurch dringen können, durch den Mangel von absoluter Vereinigung der Mischungs-Substanzen auf ihrem Wege etwas gehemmt werden und so an Klarheit, Zartheit und Kraft verlieren. Es wäre dieses noch klarer zu stellen durch Vorführung einer ganzen Reihe von Glocken mit graduell verschiedener Mischungs-Substanz von der edelsten Bronze bis fast zum puren Blei, und zugleich durch den Hinweis darauf, **wie** jedes einzelne Molecülchen seinen erhaltenen Impuls an seinen Nachbar abgibt; allein bei der Intelligenz der Leser d. Bl. glaube ich es hierbei bewenden lassen zu dürfen. Jetzt wird mir Jeder Recht geben, wenn ich behaupte, dass die Stahl-Glocken die besten Bronze-Glocken an Güte eben so lange nicht erreichen können, als sie nicht nach dem Guss durch ein **vollkommenes Durchschmieden** auf ihre fertige Form gebracht werden; dann würden sie aber viel theurer zu stehen kommen, als Bronze-Glocken, weil der Preis der Gussstahl-Kanonen auch viel höher steht.

Wenn wiederholt in einem Geläute von 3 oder 4 Bronze-Glocken eine zersprungene durch eine Stahl-Glocke ersetzt wurde mit gleicher oder ähnlicher Klangfarbe, so müssen jene eben schlecht sein, etwa wie sie Isermann in Ebergoetzen oder Zach in Braunschweig macht.[1])

3) Wenn jene Bronze-Glocken auch nur mittelmässig sind, so wird die neu eingefügte Stahl-Glocke selbst mit ganz richtig harmonischer Intervalle doch nicht gut zu denselben passen und einen widerlichen Eindruck machen, ausgenommen es wäre die grösste und so schwer und tief im Tone, dass man dessen Breite etc. nicht leicht bemerkt.

Warum hat man bei den Industrie-Ausstellungen in Paris 1855 und 1867 und London 1862 den Ton der angelieferten Gussstahl-Glocken nicht auffallend breit gefunden? Weil es wahre Kolosse von Glocken waren, 175, 200, 202, 295 Centner, mit so tiefen und mächtigen Tönen, dass man deren Klangfarbe, ohne dass eben so schwere Bronze-Glocken bester Qualität daneben verglichen werden, nicht so leicht richtig zu taxiren vermag. Weil die mittlere Männerstimme in der Regel etwa von dem eingestrichenen E bis zu dem zweigestrichenen Es reicht, so kann das Ohr auch überhaupt die Klangfarbe dieser Töne am leichtesten und genauesten beurtheilen. Wenn aber Gussstahl-Glocken, was Niemand ableugnen kann, im Bereiche dieser Töne auffallend dumpf und breit plärren, so wäre es ein Unsinn, behaupten zu wollen, dass grosse Glocken, aus demselben Materiale hergestellt und in gleicher Weise profilirt, diese Dumpfheit, Breite und Hohlheit nicht haben. Wo, bei welchen Tönen soll denn die Gränze zwischen der Breite und Dumpfheit und der Reinheit und Klarheit liegen; worin soll dieses seine Begründung finden?! Dass auf den Industrie-Ausstellungen ausserordentlich grosse

1) In einem Falle, wo er der Concurrenz nicht Stand halten konnte, bat Ersterer einen Kirchenvorsteher, ihm eine Schafschere präsentirend, sehr eindringlich, er möge ihm doch den erforderlichen Ton nennen, „er wolle ihn ja gern mit hinein giessen". Das erinnert mich lebhaft an eine interessante Stelle in Hahn's Campanologie, S. 112, nämlich: „In einer ansehnlichen obersächsischen Stadt verschaffte ein Glockengiesser der zu giessenden Glocke auf folgende Art den verlangten Ton. Wenn das Metall im Ofen so sehr flüssig war, dass nun der Guss beginnen sollte, so fragte er nochmals die Gemeinde-Abgeordneten, was die Glocke für einen Ton bekommen sollte. Er stimmte dann eine Pfeife auf den beliebigen Ton, liess das Fenster öffnen, blies drei Mal so sehr, als es seine Kehle vermochte, in den glühenden Ofen, und rührte das Metall um, damit sich der Ton mit demselben vereinige. Ohne weiteren Verzug ward nun zum Guss geschritten, damit der eingeblasene Ton nicht von der Flamme verzehrt würde. Trotz aller Charlatanerieen bekam doch selten die Glocke den eingeblasenen Ton." — Bartels in Hildesheim und Andere lassen auch gern im Contracte stipuliren, dass die neue Glocke den Ton der alten abgeschafften wieder bekommen solle. Fällt dann die Glocke nicht zur Zufriedenheit aus, so ist dem Giesser durchaus nicht beizukommen.

Gussstahl-Glocken waren, das hat gerade das Urtheil irre geleitet. Jene Kritiker in Trier aber haben jedenfalls auch gute grosse Bronze-Glocken verglichen, und ich muss, ohne sie zu kennen, ihnen rühmend nachsagen, dass ihr musicalisches Gehör nicht bankerott war.

Warum „werden dagegen Glocken unter 14 Zoll Durchmesser in Bochum nicht angefertigt"? Weil ihr Ton sich sofort als heiser kennzeichnet, was man besonders an den Schiffs- und Eisenbahnperron-Glocken beobachten kann. In Neustadt a. Rbg. z. B. war früher am Bahnhofe eine kaum mittelmässige Perron-Glocke aus Bronze und ist vor einigen Jahren durch eine von Stahl oder Gusseisen in etwa gleicher Grösse ersetzt. Diese kann aber gegen jene fast nicht einmal mittelmässige gar keinen Vergleich aushalten; ihr Ton ist schwach, breit, kreischend, kurz und hohl, verletzt in der Nähe und macht in der Ferne den Eindruck, als ob ein Haidschnucken-Schaflamm blökte.

„Dass die vor 5 bis 8 Jahren gelieferten Gussstahl-Glocken gar keinen Maassstab mehr abgeben können für die Beurtheilung der jetzigen Leistungen", wie, meine ich, Dr. Giefers schreibt in seinen sehr werthvollen „Praktischen Erfahrungen und Rathschlägen", ist nicht objectiv zutreffend, und will man z. B. in Bremerhaven nicht recht anerkennen, wo es manche gibt, denen die früheren Stahl-Glocken noch erträglicher schienen, als die so ziemlich gratis (nur Frachtvergütung — aus welchen Rücksichten?!) eingetauschten neuen, und wo der Hauptpastor jetzt darüber aus ist, auch diese „mit Intelligenz hergestellten" nochmals zu vertauschen, aber nicht gegen solche aus Gussstahl, sondern aus der edelsten Glockenspeise. Ueberhaupt ist es auffallend, dass in dem, dem Prospecte angehängten gedruckten Verzeichnisse der von Bochum seit etwa 18 Jahren gelieferten Kirchen-Glocken, wo zur Vermehrung der Zahlen auch auf die grosse Menge von kleineren Glocken für Schulen, Eisenbahnen, industrielle und landwirthschaftliche Etablissements und Dampfschiffe hingewiesen wird, weder jene umgetauschten alten „von noch nicht so sachkundiger Hand", noch diese neuen recht grossen Gussstahl-Glocken eingereiht worden sind. Man muss vermuthen, dass sie möglicher Weise mit Absicht ausgelasssen worden sind, und zwar darum, weil an demselben Platze ein vorzügliches, nicht einmal halb so schweres, aber sogar bis auf $^1/_4$ des „akustischen Komma" (circa $^1/_{300}$ Ton) genau harmonisches Geläute aus der Hand des kunstgeübten und jeder Zeit die edelste und kostbarste Mischung liefernden, trotzdem, resp. gerade darum noch immer armen J. J. Radler (aus Nürnberg, in Hildesheim wohnhaft) seit 1866 vorhanden ist, und man etwa eine häufige Vergleichung beider nicht wünschenswerth fand.

Wenn nun der Prospect sagen kann: „Alle (Gemeinden, die von uns Glocken bezogen) bezeugten, dass die neuen Stahl-Glocken den älteren Bronze-Glocken in keiner Hinsicht nachständen", so darf ich wohl fragen, ob die Gemeinden Bremerhaven, Albersdorf in Holstein, Vegesack und Hastedt bei Bremen auch mit eingerechnet sind, oder ob dort und in der Umgegend die Mehrzahl nicht vielmehr anderer Meinung ist; auch ob zur Zeit, wo es sich um das neue Geläute für St. Rembert in Bremen handelte, die kräftigsten Reclamen im bremer „Courier" (aus der Zeitschrift „Daheim" genommen) mit den verlockendsten Ausdrücken[1]) zum Ziele geführt haben, obgleich der Glockenguss aus freiwilligen Gaben beschafft werden musste.

Wer damals, ohne gerade ein feines Gehör zu haben, den „Courier" in der Hand, die hastedter Stahl-Glocken in Bremens Vorstadt oder sonst läuten hörte, der musste wohl staunen über die Schönfärberkunst und Dreistigkeit von Reclamenschreibern.

Ueberhaupt glückt in Bochum der Ton, was seine Höhe anbetrifft, nicht immer. Die Schablonen werden nicht vollkommen genau nach den akustischen Gesetzen berechnet und gezeichnet, und wenn Director Dr. Karmarsch deren Schema sich anzusehen Veranlassung nehmen würde, wie das der Gussstahl-Glockenfabrik von

1) Z. B.: „In Hunderten von Kirchen machtvolle Klangwellen — durch vollen weittragenden Ton ausgezeichnet — Gussstahl der vorzüglichsten Qualität (und doch so billig?) — jetzt verstummten die Zweifler — dieser grosse Triumph der bochumer Gussstahl-Glocken half mehr, als die Virtuosität der Hoff'schen Malzextract-Reclame vermocht haben würde — so ist es nur aus der Hartnäckigkeit des Kampfes, den jede neue Erfindung mit den eingewurzelten Gewohnheiten und Vorurtheilen bestehen muss, zu erklären, dass überhaupt die Bronze-Glockengiessereien ihre Existenz noch fristen können" etc. Es scheint, dass „Daheim" sich wohl überall daheim fühlt.

Wenn der Bochumer Verein sich seiner Kunst so gewiss weiss, so möge er von allen Fällen, wo es sich seines Wissens um Effectuirung von Glockengüssen handelt, den tüchtigsten Glockengiessern Kenntniss hiervon geben mit der Bedingung, dass auch diese jeder Zeit ein Gleiches thun. J. J. Radler ist dazu bereit; ob auch Andere, weiss ich nicht. Dann wird es sich zeigen, ob die Bronze-Glockengiesserei nur noch durch die Hartnäckigkeit der eingewurzelten Gewohnheiten und etwa die Grossmuth des bochumer Vereins ihre Existenz friste.

Man muss hoffen, dass die neue Kaiserglocke für Köln von einer kunstgeübten Hand vorzüglich geliefert werde; dann wolle der Bochumer Verein eine Stahlglocke von 500 Centnern zur Vergleichung beider daneben hängen, und erweist sich der Ton der letzteren als besser, dann will ich von da an aus allen Kräften seine Sache befürworten. Dem Besten gebührt ja unter allen Umständen die Krone.

Nagler, Vickers & Co. in Sheffield, so würde dieser Sachkenner auf den ersten Blick auch dort die stetige richtige Gesetzmässigkeit in den Proportionen vermissen und sofort finden, dass die angegebenen Gewichte keineswegs in dem Verhältnisse der dritten Potenzen der Durchmesser, resp. Kranzdicken stehen, dass die Profilirung also auch ungenau und nach Gutdünken dort geschieht, der Behauptung, dass „bei Anfertigung jeder neuen Form jede inzwischen gemachte Erfahrung sorgfältig benutzt werde", will ich einen Werth beilegen, wenn der technische Director von jeder einzelnen Glocke während der Zubereitung ihrer Form die Tonhöhe bis auf $^1/_{32}$ oder wenigstens $^1/_{16}$ Ton genau vorher angeben kann. Zugleich citire ich hier Director Dr. Karmarsch, aber richtig: „Wenn ausserdem behauptet wird, dass bei stählernen Glocken der vorgeschriebene Ton mit grösserer Genauigkeit zu erreichen sei, so dürfte diese Meinung wohl schwerlich im Ernste zu begründen sein." — Wenn dieselbe Hand, welche die Schablone entwirft und die Glocke auf Ton und Gewicht berechnet, auch die sämmtliche Formerei, welche sich mit einer Kleidung *en gala* übel verträgt, selbst besorgt, auch den Gussact ausführt, die Glocke aufhängt und zu alten Glocken, wozu sie etwa genau harmoniren soll, vergleichen lässt und selbst unparteiisch vergleicht, und mit eiserner Strenge gegen eigene Fehler verfährt: dann allein kann der Meister den Höhepunct der Kunst erreichen und in den Glockenkörper die grösstmögliche Tonkraft und Tongüte hineinlegen. Eine Radler'sche Glocke von 20 Centnern behält nach dem Anschlage ihre Schwingungen noch $4^3/_4$ Minuten lang. Gehe hin und thue desgleichen!

Mit der Bemerkung, dass heutzutage das „Repräsentanten"-(Agenten-)Wesen ein mächtiger Hebel ist zur Erlangung von Aufträgen und günstigen Zeugnissen, und dass die vorzüglichste Bronze-Glockengiesserei Deutschlands ganz andere Erfolge haben würde, als die Gussstahl-Glockengiesserei, wenn ihrer engagirten Fürsprecher nur halb so viele wären, als letzterer zur Seite stehen[1]), will ich meine Bemerkungen über den Glockenton schliessen.

(Schluss folgt.)

1) Wenn man tüchtige, ehrenfeste Glockengiesser verhungern lässt, wie 1530 bis 1560, dagegen den Pfuschern allein noch einige Zeit Aufträge ertheilt, etwa auf dem beliebten Wege des Mindestgebotes, welcher ein Feind jeder wahren Kunst ist: dann können die Reclamen für die bochumer Stahl-Glocken Wahrheit werden!

Die Urform der christlichen Basilika vor Constantin.

Von Dr. J. Stockbauer.

(Fortsetzung.)

IV.

Mit der aus der antik-römischen Privat-Basilika herausgewachsenen christlichen Basilika konnten wir direct an ein Gebäude gleichen Namens und gleicher baulicher Anordnung anknüpfen und daran, wenigstens im Allgemeinen, die Puncte notiren, in denen der neue Zweck die alte Form alterirte. Nach den dort gewonnenen Resultaten dürfen wir uns wohl von vornherein der Meinung hingeben, auch für andere architektonische Formen, in denen die christlichen Cultgebäude auftreten, entsprechende Vorbilder in der antiken römischen Architektur annehmen zu müssen, — Vorbilder, die zu ihren Nachbildern in ähnlicher Weise wie die antike Privat-Basilika zur christlichen Cult-Basilika sich verhalten werden. Diese Vorbilder sind nun auch wirklich in den römischen Thermen gegeben.

Maecenas war der erste, der warme Bäder in seinen Gärten anlegen liess, und dieser Luxus fiel so sehr in die allgemeine Strömung der Zeit, dass von da an eine übergrosse Menge solcher Anlagen in und ausser der Stadt entstanden. Agrippa, der Schwiegersohn des Augustus, errichtete ausser kleineren während seiner Aedilität auch die ersten grossen Bade-Anlagen, die von da an mit einem Gesammtnamen, Thermen, genannt wurden, obgleich das warme Bad nur einen Theil, und nicht den grössten, dieser umfassenden Gebäulichkeiten einnahm. Unter den Kaisern wurden diese Anlagen ein besonderes Mittel, die Volksgunst sich zu erwerben, und mit unglaublicher Grossartigkeit errichtet. Ihr Umfang liess, nach Am. Marcell's etwas hyperbolischem Ausspruche, nicht mehr an Städte, sondern an ganze Provinzen erinnern, und wurden sie mit allem Reichthum plastischer und malerischer Meisterwerke ausgestattet, welche die Römer in Griechenland und Asien erbeutet hatten. In diesen Anlagen feierte die römische Architektur ihre grössten Triumphe, und die beiden einzigen noch erhaltenen Säle aller dieser Bauten in Rom, das Pantheon und der Mittelsaal in den Thermen des Diocletian, bezeugen durch ihren grossartigen Maassstab den kühnen Römersinn für weite Raumgewinnung, — durch ihre blosse Existenz nach so vielen Blitzschlägen, Erdbeben und Bränden neben der Güte des Materials die technischen Erfolge ihrer Urheber.

Die christliche Religion hat als Einweihungs-Ceremonie für ihre Bekenner ein schon bei den alten Völkern symbolisch wichtiges Bad festgesetzt, und dieses Bad

Beilage zu № 12 Jahrg. XXII des Organs für christl. Kunst

Saal in den Palästen der Flavier in Rom.

S. Sergius in Constantinopel

2

S! Lorenzo in Mailand.

3

Oberer Theil eines Thermensaals.

5

S. Lorenzo in Mailand.

4

Mittelsaal in den Thermen des Diocletian jetzt S. Maria degli Angeli.

6

Joh. Wallraf lith. Cöln

könnte uns schon darauf führen, auch die für solche Zwecke längst in Uebung gekommenen Architekturformen in christlichen Gebrauch übergehen zu sehen. Freilich bedurfte man hiefür nicht der grossartigen römischen Anlagen; aber unter den allerverschiedensten Gebäulichkeiten derselben, welche die römische Architektur mit spielender Meisterschaft hervorgebracht, mögen vielleicht manche gewesen sein, die hiefür sich so zu sagen von selbst empfahlen. Uebersehen wir den Kreis christlicher Cultgebäude zu Ende des 6. Jahrhunderts, so treten uns neben der besprochenen basilikalen Kirchenanlage eine Reihe von Gebäuden entgegen, die sich, so sehr sie von ersterer Form im Allgemeinen und unter sich im Besonderen verschieden sind, in zwei wesentlichen Puncten gleichen: 1) in der concentrischen Rund- oder Polygonanlage um einen gemeinsamen Mittelpunct und 2) in der systematischen Ueberwölbung aller Theile. Daneben erscheint noch, gleichsam verbindend, eine andere Form, die mit beiden Anlagen — der basilikalen und centralen — verwandt, doch eine specifische Eigenart sich wahrt: eine quadrate Anlage mit oblongem und gewölbtem Mittelschiff. Diese Anlagen weisen nun direct auf die römischen Thermen zurück, von denen sie ausgegangen.

Für den eigensten, dem Namen entsprechenden Zweck der römischen Bäder scheinen eine Classe von Gebäuden in ihnen gedient zu haben, die nach den erhaltenen Resten und den früher, besonders von Palladio aufgenommenen Plänen mehr oder weniger zahlreich in jeder dieser grossartigen Anlagen sich finden: das sind Gebäude, die in verschiedener Grösse, innen rund, aussen oft quadratisch angelegt, in einer entsprechenden Höhe mit einem soliden Kuppelgewölbe geschlossen sind. Die Beleuchtung geschieht in der Regel nur durch die Mittelöffnung der Kuppel und lässt so nur spärliches Licht einfallen, so dass der Ausspruch Seneca's: *Balneolum angustum, tenebricosum ex consuetudine antiqua (Description des bains de Titus, Paris 1786, p. IV)*, vollkommen darauf sich beziehen lässt. Am bedeutendsten, in späterer Zeit so grossartig nicht mehr nachgeahmt, tritt uns diese Anlage in dem Pantheon des Agrippa entgegen, das, ursprünglich als Badesaal angelegt, von ihm zu einem Tempel bestimmt und seit 607 unter dem Namen *s. Maria ad martyres* in eine christliche Kirche verwandelt und dadurch, wenn auch entsetzlich entstellt, doch in den Hauptformen uns noch erhalten ist.

Wir legen unserer Darstellung die wichtige Schrift Adler's zu Grunde, die als 31. Programm zum Winckelmannsfest (Berlin 1871) erst jüngst erschien. Das Pantheon besteht aus der Combination eines Cylinders und einer Halbkugel von ziemlich gleichen Höhen, so dass beinahe das einfache Grundmaass 1 : 1 bei dem Verhältniss von Breite zur Höhe existirt. Der Bau ist ein backsteinbekleideter Gussmörtelbau grössten Maassstabes und, wie seine Geschichte lehrt, ein absolut feuersicherer Bau. Der gewaltigen Spannung von fast 140′ in der Kuppel begegnet die Widerstandsfähigkeit einer Mauerstärke von 17½′. Aber diese Mauer ist nicht an allen Puncten gleich stark, sondern durch grosse, theils halbrunde, theils oblonge Nischen beträchtlich vermindert, so dass die Kuppel erst auf dem peripherischen Widerlager, dann auf 8 Pfeilern ruht. Diese Pfeiler selbst sind wieder durch kleinere einwärts gestellte halbrunde Nischen zweimal über einander so weit ausgehöhlt, dass sie als kolossale Steinröhren zu betrachten sind. Am Kämpfer der Kuppel hält endlich eine Reihe von Strebepfeilern, welche die Halbkugel und einhüftigen Tonnengewölbe schneiden, die grosse hemisphärische Calotte vortrefflich zusammen. Eine massive Structur würde weniger Widerstand gegen Erschütterung besitzen und fast das Doppelte des Materials verbrauchen. In der ganzen Structur erkennt man deutlich neben einer Fülle von älteren soliden Erfahrungen die bewusste Kühnheit eines schöpferisch vorwärts strebenden Geistes.

„Hier", sagt Adler, „ist auch die Frage berechtigt: Woher stammt der riesige Kuppelbau des Pantheons? Ist er das erste Beispiel des wegen seiner einheitlichen Wirkung so epochemachenden Kuppelbaues, oder ist er nicht vielmehr bereits als der Gipfelpunct einer vorangegangenen langen Kette von Entwicklungs-Bauten anzusehen. Ein praktischer Architekt, der das ganze Gebiet der Baugeschichte zu übersehen im Stande ist, kann nicht einen Augenblick zweifelhaft sein, sich für die zweite Annahme zu entscheiden. Wenn aber das Pantheon nur der Abschluss ist, wo ist der Anfang oder wo sind die Entwicklungsstufen zu suchen?

„Gewiss nicht in Rom, wo wir aus republicanischer Zeit ausser tholenartigen Bauten, wie der *aedes Vestae*, nur ein paar kleine und unbedeutende Rundcapellen vermuthen dürfen. Roms monumentale Baukunst war vor Pompejus' und Caesar's Unternehmungen bescheiden und konnte keinen Vergleich mit der von Athen, Ephesus oder Rhodus u. A. aushalten. Der Schwerpunct der Baukunst lag sogar mit dem Niedergange Athens und dem Aufsteigen der macedonischen Macht bereits im Osten, wo neue Culturprocesse sich vollzogen. Die ungeheure, bisher viel zu sehr unterschätzte Bauthätigkeit der Diadochenzeit in Kleinasien, Syrien und Aegypten hatte die dort vorhandenen altorientalischen Ueberlieferungen zu neuem Leben erweckt. Dem eilfertigen

Schnellbau kurzlebiger Dynastieen, welche nach orientalischer Weise durch Machtgebote Städte erschufen, als ob es Paläste wären, kam die ureinheimische Massenproduction des Ziegelbaues trefflich zu Statten. Ihren Ansprüchen musste daher an den Ufern des Euphrat und Tigris, am Orontes wie am Nil jene gesteigerte Entwicklung des Backsteinbaues folgen, welche dem uralten durch Klima und Terrainbildung bedingten Luft- und Brand-Ziegelbau neue Impulse verlieh.

„Wenn man erwägt, dass schon in aegyptischer wie in assyrischer Kunst runde und spitzbogige Tonnengewölbe, in Asien selbst hochragende schlanke Kuppelbauten in Denkmälern nachweisbar sind, wo man sich ferner der stolzen Palastreste mit parabolischen Tonnen und Kuppeln aus der Sassanidenzeit erinnert (welche nicht von Rom her beeinflusst sind, sondern eine vollständig selbständige Entwicklung einheimischen Gewölbebaues verrathen), wenn man endlich nicht vergisst, dass für die Erbauung der neuen Riesenstädte Seleucia und Ktesiphon zunächst gar kein anderes Material zu beschaffen war, als Luft- und Brand-Ziegel, so wird man schwerlich bezweifeln können, dass die Entwicklungsstadien der Gewölbe-Structuren, speciel des Kuppelbaues nur in jenen Districten zu suchen sind, in denen das Klima seit Urzeiten dicke Mauern und Decken zum Schutze gegen die hohe Tageswärme bedingt hat. Von Seleucia, als dem Centralpunct Westasiens, gelangte somit eine neue Raumgewinnung durch schwebende Wölbungsdecken, die den völligsten Gegensatz zu den hellenischen Steinbalkendecken darstellten, nach Antiochia und Alexandria. Von letzterer Stadt berichtet Hirtius *(de bell. Alex. c. 1—5)*, dass die Stadt vor Feuersgefahr nur desswillen sicher sei, weil alle Häuser ohne Holz und hölzerne Decken ganz von Stein und in Wölbungen erbaut und die flachen Dachungen mit Estrich belegt seien. Da er auch die Cisternen unter der Stadt rühmt, und von diesen erhebliche Reste vorhanden sind, welche sehr alterthümlichen Backsteinbau zeigen, so darf mit Sicherheit die gleiche Technik an den Häusern vorausgesetzt werden. Wir wissen zwar nichts Näheres über das Material und die Structur des schon von Demokrates für Alexander erbauten Rundtempels auf der Burg. Es ist aber wahrscheinlich, dass Alexander nach Kenntnissnahme des eben so praktischen wie klimatisch angemessenen Gewölbebaues die gewonnenen Erfahrungen für seine Lieblingsstadt verwerthen liess. Ueberdies können so kolossale Anlagen wie die der Burg mit dem Sema, dem Museum, Theater etc., des Serapiums und des Paniums nicht aus Bruchsteinen oder gar Quadern errichtet worden sein. Wenn auch den monumentalen Prachtbauten, den Tempeln mit ihren Säulenreihen das Trümmerfeld von Memphis als Steinbruch dienen konnte, die riesenhaften Kernmassen aller Unterbauten und Untermauern sind jedenfalls Backsteinbau gewesen. In Alexandria dürfen wir daher mit Rücksicht auf die überwiegend griechische Sinnesweise der feingebildeten Ptolomäer eine weitere Pflege des monumentalen Gewölbebaues und eine künstlerische Durchbildung der dadurch neu hervortretenden Architektur-Probleme voraussetzen.

„Dann war es nach zweihundertjährigen Versuchen und Erfahrungs-Resultaten möglich, nicht nur eine Uebertragung der Kuppelbau-Structur nach Rom zu wagen, sondern gleich bei diesem ersten Versuch ein maximales Spannungsverhältniss mit kühnem Sinne einzuführen. Für solchen Zweck begegneten sich Agrippa's Energie mit Octavian's Herrscherabsichten, aus Rom eine Weltstadt zu machen, aufs glücklichste. Das erste glänzende Resultat gemeinschaftlichen Zusammenwirkens bei der bewussten Verpflanzung der im Oriente neu gewonnenen Bauresultate war das Pantheon.

„Es wird nach dieser, bei dem heutigen Stande der Denkmälerkunde des Orients leider nur lückenhaft zu gebenden Darstellung nicht mehr zweifelhaft sein, dass die griechischen Architekten für die Bauten der neuen Dynastie im Orient bestrebt sein mussten, die Formen ihres streng gebundenen Steinbalkenbaues mit den in neuer Entwicklung begriffenen Bogen- und Gewölbeformen zu verschmelzen. Aber die tektonische Erfindungskraft des griechischen Geistes war schon lange gelähmt. Die vorhandenen Formen wurden ohne Rücksichtnahme auf innere Wesenheit schematisch äusserlich an einander gefügt und neue Combinationen festgestellt, welche wir bereits zu Pergamos im 3., zu Athen im 2. Jahrhundert sehen und deren weitere Ausbildung wir an den Façadensystemen des Marcellus-Theaters und des Tabulariums in Rom wiederfinden. Diese eigenartige Richtung in der späthellenischen Baukunst kann nur als hellenistische Architektur bezeichnet werden, da ihre Heimath im Orient liegt und ihre Epoche mit Alexander beginnt. Eben so müssen die genannten römischen Bauwerke als Ableitungen, nicht aber als Schöpfungsbauten bezeichnet werden, wie es noch immer in baugeschichtlichen Werken geschieht."

Wir wollten absichtlich die Worte unseres Autors über dieses merkwürdige Gebäude in Bezug auf die Kuppelwölbung unverkürzt anführen, weil wir später darauf noch öfter zurückkommen müssen. Die orientalischen Kunsteinflüsse, die er hier sieht, werden uns noch deutlicher im byzantinischen Reiche begegnen und

in der Sophienkirche durch ihre Vermählung mit einem abendländischen Plan ein Bauwerk eigenster Art erzeugen, von dem ein neuer Architekturstyl ausgeht.

Im kleineren Maassstab wiederholt sich die Form des Pantheons in den beiden Rundsälen der Thermen des Titus, aussen jedoch quadratisch angelegt, in dem schönen Rundbau der Thermen des Caracalla und in den beiden Kuppelgebäuden in der Umfassungsmauer der Thermen des Diocletian; letztere sind desshalb für uns besonders wichtig, weil einer derselben seit dem 16. Jahrhundert unter dem Namen *s. Bernardino dei Termini* in eine christliche Kirche verwandelt ist.

Aehnliche Badesäle von polygoner Anlage gehen mit den Rundbauten Hand in Hand und finden sich in den Thermen des Caracalla, Diocletian und Constantin. Auch sie sind durch Nischen erweitert, haben aber das Eigene, dass die Kuppelbedeckung, dem polygonen Grundriss entsprechend, aus 5 gebogenen Flächen sich zusammensetzt.

Zu diesen Bäderanlagen gehört auch die östlich von der *porta maggiore* in Rom gelegene Ruine des sogenannten Tempels der *Minerva medica*. Dieser, nach dem Pantheon grossartigste Kuppelbau, den das Römerthum überliefert hat, hat seinen gegenwärtigen Namen davon, weil in oder neben den Ruinen die *Pallas Giustiniani*, gegenwärtig im vaticanischen Museum, gefunden ward und ein Tempel der *Minerva medica* in dieser Gegend von den alten Berichten erwähnt wird; dass derselbe aber ein Theil einer grösseren Badeanlage sei, geht daraus hervor, weil in einiger Entfernung starke gemauerte Gewölbe liegen, ganz gleich den Wasserbehältern in den Bädern des Titus. Auch der im Mittelalter diesem Gebäude gegebene Name — *terme di Galuccio* — weist darauf hin, und wahrscheinlich sind es die Bäder der licinischen Villa des Gallienus, zu denen der höchst merkwürdige Rundbau gehörte und die in dem verderbten Namen noch nachklingen.'

Der Grundplan befolgt ein reguläres Zehneck mit 9 etwas über den Halbkreis vergrösserten Nischen, von denen 4 durch Säulenstellungen, die dem Eingang gegenüberliegende aber durch 2 Pfeiler durchbrochen ist. Nach Isabelle's *(Les édifices circulaires)* Reconstruction sind links und rechts vom Hauptgebäude grosse halbrunde Apsiden angebaut, in die man aus dem Innern der Rotunde mittels der 4 durchbrochenen Nischen kommt, und eine ungedeckte Vorhalle mit 2 Exedren vorgelegt.

Der Aufbau zeigt ein höchst raffinirtes Bausystem. Die 10 Pfeiler sind die Träger der auf ihnen lastenden Wand und der Kuppel und für diesen Zweck sehr mässig angelegt. Ihre Widerstandskraft gegen den Seitenschub der Kuppelwölbung zu verstärken, sind ihnen aber viereckige Strebepfeiler angelegt, die sich bis unter das Hauptgesims erstrecken. Die runde Kuppel ist durch 10 starke Rippen gebildet, die in 5, weiter oben in 3 Steinlagen neben einander aufsteigen, und der zwischen diesen Ziegelrippen freie Raum ist Gusswerk, von einfachen horizontalen Ziegellagen in gemessenen Abständen durchzogen.

Das Neue und Ueberraschende des Baues ist das Aufsetzen der Mauern und der Kuppel darüber auf vereinzelte Pfeiler, die, zwischen sich durch Bogen verbunden, die fortlaufende Mauer ersetzen. Hierin ging der merkwürdige Rundbau in den Thermen des Caracalla voraus und erscheint selber sowohl in Bezug auf seine Grösse als Construction ein Mittelglied zwischen unserer Ruine und dem Pantheon. Die in die Wand vertieften Nischen des letzteren sind in dem eben genannten Rundbau in vollkommene Arcaden-Durchgänge verwandelt und in unserem Bau wieder, aber für die Construction des Ganzen ohne statische Bedeutung, mit angebauten Apsiden nach aussen verlegt.

In Bezug auf spätere christliche Bauten wird von Kuhn (Ursprung des christl. Centralbaues, S. 64) die grossartige räumliche Gliederung des Innern und die gesteigerte Kühnheit des Aufbaues unseres Badesaales hervorgehoben. Die Wichtigkeit dieses Baues wird auch immer mehr gewürdigt werden, je mehr man sich über den Entwicklungsgang der Centralbauten klar zu werden sucht. Burkhardt nennt ihn (*Cicerone*, S. 48) das fertige Vorbild für die späteren Kuppelkirchen und Isabelle (*l. c.* p. 96) lässt den herrlichen Kuppelbau *s. Vitale* in Ravenna geradezu für eine Copie unseres Thermensaales gelten. Wir werden im Folgenden sehen, wie weit diese Annahme berechtigt ist.

Der weitläufige Gebäude-Complex eines römischen Bades gruppirte sich um einen mittleren Prachtsaal, der von Verschiedenen mit verschiedenem Namen genannt wird. In den Thermen des Caracalla ist derselbe mit kostbaren Mosaikböden ausgelegt und in der Längenrichtung von 3 gewaltigen Kreuzgewölben gedeckt, die auf 8 mächtigen Pfeilern aufsitzen. Von den verschiedenen Ausweitungen, von welchen die beiden mittleren rechtwinklig und die 4 anderen fast kreisförmig sind, waren die letzteren ganz als Wasserbecken für laue Bäder wohl mit Stufen eingerichtet, und zeigen in den Wänden verschiedene Vertiefungen für den Gebrauch der Badenden; die beiden mittleren Ausweitungen aber hatten in der Mitte 2 grosse Porphyrschaalen, von denen

die eine zerbrochen gefunden und in das Museum zu Neapel gebracht wurde.

Die mächtigen Kreuzgewölbe sind durch grosse Strebepfeiler, die in solcher Massenhaftigkeit nur mehr an der Sophienkirche wiederkehren, gestützt, so dass nach Blouet's Restauration der obere Theil des Aeusseren in einer Form erscheint, die Nr. 5 unserer Tafel II wiedergibt. Das Innere war durch bedeutend niedriger angelegte und mit Tonnengewölben überdeckte Seitennischen sehr lebendig gegliedert, und denken wir uns dazu die Kreuz- und Tonnengewölbe reich cassettirt, die Mauer gemalt und mit Marmor verkleidet, die Säulen mit ihren Kapitälern und Gebälkstücken fein gearbeitet, den Boden mit prunkvollem Mosaik eingelegt — dazu das durch Mittelschiff und Seitennischen voll und kräftig einfallende Licht, so begreift sich, welch imposante Wirkung diese Prachtsäle auf die Römer und römischen Architekten und Bauherren üben mussten. Wir finden desshalb diesen Saal auch überall in den Bädern gleich ausgezeichnet, in denen des Agrippa, wenigstens nach den Annahmen Palladio's, des Nero und Titus, in denen Diocletian's und Constantin's. In den Bädern Diocletian's ist dieser Saal (Tf. II Nr. 6) seit dem 16. Jahrhundert in eine Kirche — *s. Maria degli angeli* — verwandelt, wozu Michel Angelo für den Papst Pius IV. die Pläne zeichnete, und wir wären also noch im Stande, eine genaue Vorstellung dieser herrlichen Architektur uns zu machen, wenn nicht 1749 eine neue Umänderung die ursprüngliche Thermenanlage bedeutend alterirt hätte. Allein trotz aller Verunzierung vom Ende des Jahrhunderts und der Mangelhaftigkeit des Ornamentstyls der damaligen Zeit, gehört diese Kirche, der gewaltige Thermensaal mit dem charakteristischen Stempel römischer Erfindung, zu den schönsten und imposantesten Roms. (Reber, Ruinen Roms, S. 504.)

Wie wichtig man die in diesen Sälen erreichte architektonische Wirkung hielt, geht auch daraus hervor, dass man diese Anlage auch für freistehende und selbständige Gebäude anwandte, z. B. in der Basilika des Maxentius oder Constantin's. (Tf. III.)

Zeigt der Grundplan diese Aehnlichkeit und Uebereinstimmung, so ist dasselbe noch mehr, wenn möglich, im Aufriss der Fall; nur sind die Seitennischen hier zu wirklichen Seitenschiffen des Mittelschiffes ausgebildet und die breiten Mauerpfeiler mit Durchgängen durchbrochen. In der Zeit des Theodosius oder Arcadius wurde der ursprüngliche Plan durch Anfügung einer zweiten Apsis an der Längsseite und Anlage eines ihr entsprechenden Einganges etwas geändert; auch deuten in den Ruinen entdeckte christliche Gemälde darauf hin, dass, jedenfalls vor dem 8. Jahrhundert das Gebäude zu christlichen Cultzwecken verwendet ward, obgleich uns darüber nähere Nachrichten fehlen.

Wir haben damit 4 antike Monumente, theils directe Badesäle, theils ihnen nachgebildet:

das Pantheon,
den Rundbau in den diocletianischen Thermen,
den Hauptsaal darin und
die Basilika des Constantin,

in späterer Zeit als christliche Kirchen verwendet gefunden. Wir könnten nun mit einiger Wahrscheinlichkeit daraus, dass diese Gebäude zu einer Zeit in christliche Kirchen verwandelt wurden, in der hiefür gar keine Nothwendigkeit war und die christliche Cult-Architektur sich bereits frei und eigen entwickelt hatte, den Schluss ziehen, dass diese antiken Bauten zu den christlichen in verwandtschaftlicher Beziehung standen, dass eine spätere römisch-christliche Architektur sich in ihnen selbst erkannte und kein Bedenken trug, sie neben ihren jüngeren und fortgeschritteneren Kindern als deren älteste Geschwister zu stellen. Wenn Zestermann (Die antiken und christlichen Basiliken, S. 120) von der Basilika des Constantin sagt, dass die Anlage des ganzen Gebäudes eine entschiedene Aehnlichkeit mit der Anlage christlicher Kirchen weist, so sind wir damit ganz und gar einverstanden, nur erkennen wir seinen Schluss nicht an, dass desshalb diese Basilika gleich als christlicher Bau von Anfang an angelegt wurde, was nebenbei auch von allen Archäologen verneint wird. Die Anlage und der Plan erinnern an christliche Kirchen, aber diese Aehnlichkeit basirt auf der kunstgeschichtlichen Bedeutung dieser Art Saalbauten für die kirchlichen Gebäude der Christen, welche neben der aus der Antike genommenen Hausbasilika für ihre Cultzwecke auch diese Thermenanlagen als eine zweite Form der Architektur so passend fanden und verwertheten, als sie für ihr Bekenntniss und ihren Ritus die lateinische Sprache geeignet erachteten und der antiken Formen und Versmaasse sich bedienten.

(Fortsetzung folgt.)

Die Unnatur in der Stickkunst.

Von Jakob Falke.

(Fortsetzung statt Schluss.)

Wir sehen auch sehr häufig, dass die Künstlerin, wenn sie an die Ausführung der Köpfe gelangt, an dieser Aufgabe verzweifelt, die Köpfe aus der ihr vorliegenden Lithographie ausschneidet und in die Stickerei einnäht. Damit aber ist das Uebel nur verdoppelt. Schon an sich

pflegen wir in der Kunst von Lithographieen nicht viel zu halten; es wird also der Stickerei etwas eingefügt, was werthlos ist. Sodann aber werden zwei Materiale mit einander verbunden, die gar nicht zu einander passen: ein weiches, biegsames und doch solides, und ein anderes, das im höchsten Grade unsolid ist, bricht und reisst und bei etwaiger Reinigung zu Grunde ginge. Und endlich stellt sich damit die Künstlerin das bedauerliche Zeugniss von der Unzulänglichkeit ihrer Kräfte aus. Sollen es einmal Figuren und Köpfe sein — und wir wollen sie an sich der Stickerkunst durchaus nicht entziehen, so müssen sie ebenfalls durch die Nadel ausgeführt sein; nur muss dann die Technik gewählt werden, mit welcher sie sich in genügender Weise herstellen lassen. Mit unserem gewöhnlichen Kreuz- oder Perlstich, oder gar mit Perlstickerei geht das absolut nicht.

Was ist denn die künstlerische Eigenthümlichkeit dieser technischen Weisen, wie sie heute allgemein — man verzeihe mir den Ausdruck im Gegensatz zur professionirten Kunst — als Dilettantenkünste in Uebung sind? Sie setzen kleine Quadrate mosaikartig zu geraden und gerade gebrochenen Linien zusammen. Mag die Arbeit noch so fein, mögen die Quadrate unscheinbar klein sein, im Wesen ist es dasselbe. Jede Composition also, die nicht aus geraden Linien besteht, kann mit diesen Arten der Technik nie völlig genügend ausgeführt werden; jedes Muster, das gebogene, schwingende, nicht gebrochene Linien enthält, ist dafür stilistisch unrichtig. Damit sind alle figürlichen und landwirthschaftlichen Darstellungen von selber ausgeschlossen und im Grunde nur geometrische, aus geraden Linien zusammengesetzte Motive, wie z. B. der Mäander oder das sogenannte *à la Grècque*, stilistisch erlaubt. Nur dann dürfen wir allenfalls darüber hinausgehen, wenn die Arbeit nur aus einer gewissen Ferne zu wirken hat, so dass die fortwährend zackig gebrochenen Linien für das Auge wie fliessende Züge erscheinen. Nicht einmal naturalistische Blumenmuster, die doch am allermeisten darin ausgeführt werden, eignen sich für diese Technik, denn wir nehmen nirgends in der Natur wahr, dass sie in geraden Linien oder in steten rechtwinkeligen Zacken schafft.

Es ist also ein verhältnissmässig kleines Gebiet der Ornamentation, welches für diese Arten der Stickertechnik übrig bleibt. Aber das Gebiet ist immerhin wichtig genug, um an der Technik festzuhalten, und es hat den Vorzug, dass die Stickerin, wenn sie einiger Maassen ausgebildeten Geschmack und nur ein bescheidenes Maass erfindender Phantasie besitzt, selbst erfinden und sich damit von allen Stickmustern und Vorbildern, die in der Regel schlecht genug sind, unabhängig machen kann. Das Ziel dieser Ornamentation ist der schöne Schein, und das ist am Ende das Ziel aller Decoration überhaupt, das hier in einfachster Weise erreicht wird. Die Aufgabe ist, Farben-Compositionen in regelmässiger Vertheilung von schöner, harmonischer, ruhiger oder reicher Wirkung hervorzubringen, und dahin kann auch der geübte und gebildete Geschmack eines Dilettanten gelangen.

Wollen wir über diese Stufe ornamentaler Compositionen hinausgehen, wollen wir schwungvoll gezeichnete Ornamente, natürliche oder stilisirte Blumen oder figürliche Scenen aller Art darstellen, so müssen wir auch die dilettantische Technik verlassen und eine mehr künstlerische benutzen. Zu jener Zeit, als die Stickerei eine wahre Kunst war und fast mit der Malerei wetteiferte, im 15. Jahrhundert, da kannte sie die technischen Weisen, die heute im gewöhnlichen Gebrauch sind, fast gar nicht; erst der Verfall der Stickerkunst hat sie in Aufnahme gebracht. In der Darstellung von Gesichtern und Händen verwendete jene Zeit nur den Plattstich, und dies ist auch allein die richtige Technik, denn sie erlaubt frei und künstlerisch zu arbeiten, indem der Faden nach der Natur der Zeichnung gelegt werden kann, wie der Maler die Richtung seines Pinsels in der Gewalt hat. Nur mit dieser Art kann die Stickerei zur Nadelmalerei werden und auch bildliche Gegenstände schaffen, die sich ansehen lassen. In den Nebenpartieen, in den Flächen und Gründen lassen sich dann auch andere, mehr gleichmässig deckende Verfahrungsweisen anwenden, wie es auch die Sticker des 15. und 16. Jahrhunderts gethan haben. Namentlich ist dies nothwendig, wenn Goldfäden in die Decoration eintreten, welche unsere Dilettantentechnik gar nicht verwerthen kann, obwohl sie doch decorativ das wirkungsvollste Material sind. Ueberhaupt muss die Stickerin, wenn sie reichere oder schwierigere Aufgaben ihrer Kunst lösen will, der verschiedensten Technik mächtig sein, und sie muss wissen, wann sie diese oder wann sie jene anzuwenden hat. Anders haben es auch die Künstler und Künstlerinnen des Mittelalters nicht gemacht, und anders sehen wir es auch nicht auf den persischen und indischen, chinesischen und japanischen Stickereien, die an Vollendung, an technischer Geschicklichkeit, vor Allem an decorativer Wirkung — und darauf kommt es doch zumeist an — alle ähnlichen Arbeiten der modernen europäischen Civilisation hinter sich lassen, wie barock auch immer ihre Gegenstände und Ornamente sein mögen.

(Schluss folgt.)

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Berlin. Am 25. Mai begab sich der hiesige Architekten-Verein bei einer zweiten Sommer-Excursion in einer Zahl von 111 Personen in den nach jahrelangem Provisorium endlich wieder zu einer angemessenen Anlage umgestalteten Lustgarten, um zunächst den alten Dom zu besichtigen. Der Ausdruck „alt" bezieht sich freilich mehr auf die zu verschiedenen Malen in Anlauf genommene, aber noch stets vertagte Absicht, an dieser Stelle einen „neuen Dom" zu gründen, als auf das thatsächliche Alter des Gebäudes, das bekanntlich erst 122 Jahre beträgt. Friedrich der Grosse liess es in den Jahren 1747 bis 50 als Ersatz für die zum Abbruch bestimmte, auf dem Schlossplatz befindliche Dom- (früher Dominicaner-)Kirche errichten. Als Architekt fungirte der Holländer Boumann, der, als Knobelsdorff, der geniale Freund des Königs, in Ungnade fiel, vom Schloss-Castellan in Potsdam zum Ober-Baudirector in Berlin befördert worden war und in diesem Amte sich eben so sehr durch eine eifrige, pflichttreue Thätigkeit, wie leider auch durch die Phantasielosigkeit seiner Bauten bemerklich gemacht hat. Ein sprechendes Zeugniss für die letztere ist dieser Dom, ein einfaches Oblong von 72 m Länge und 42 m Breite, inmitten der langen, nach dem Lustgarten gekehrten Vorderfront mit einem Kuppelthurme decorirt; im Innern ein Saal, in welchem durch korinthische Säulen ein Mittelschiff von den mit Emporen versehenen Seitenschiffen sich sondert. Soweit der Bau in seiner gegenwärtigen Gestalt ein — wenn auch schwaches architektonisches Interesse zu erwecken vermag, ist dies einzig und allein das Verdienst Schinkel's, der ihn in den Jahren 1819 bis 21 einer gründlichen Renovation unterzog, bei der nicht nur das Aeussere etwas bessere Verhältnisse und Formen erhielt, sondern auch das Innere durch Freilegung resp. Vervollständigung der Säulenstellung, Ersatz der flachen Mittelschiffs-Decke durch ein cassetirtes Tonnengewölbe, künstlerische Ausbildung von Altar und Kanzel in dem erhöhten Südtheil des Mittelschiffes, endlich durch die Freilegung der Vorhalle, im Thurm — einen Anhauch künstlerischer Gestaltung gewann. Die Orgel steht hinter dem Altar auf der Empore; die königl. Loge liegt seitlich desselben gegenüber der Kanzel. Ein schönes Bronze-Abschlussgitter, ein Altarbild von Begas, ein Marmor-Taufstein von Rauch tragen zur Erhöhung des Gesammteindrucks bei, doch ist dieser trotz alledem ein so ausserordentlich bescheidener, dass die Kirche nicht sowohl streng und einfach, was aus dem reformirten Cultus, für den sie errichtet wurde, abgeleitet werden könnte, als vielmehr geradezu nüchtern und dürftig erscheint. In noch höherem Grade ist dies in Betreff des Aeussern der Fall, und kann das Bild, welches dasselbe im Verein mit der Campo-Santo-Ruine gewährt, nicht oft genug als einer der hässlichsten und unwürdigsten Flecken in dem Prachtgewande der Residenz bezeichnet werden. — Neben ihrer Bestimmung für den Gottesdienst des Hofes hat die berliner Domkirche seit Kurfürst Joachim II., der sie 1535 zu diesem Range erhob, auch als Grabstätte für das Herrscherhaus Hohenzollern gedient. Von Johann Cicero und Joachim I., deren irdische Ueberreste aus Kloster Lehnin, der Begräbnisskirche für die Markgrafen aus askanischem Stamme, nach Berlin zurückgeführt wurden, bis auf König Friedrich I., haben die Kurfürsten der Mark Brandenburg und ihr Geschlecht in ununterbrochener Reihenfolge im Dome ihrer Hauptstadt die letzte Ruhe gefunden; ihre Denkmäler und Särge sind aus dem mittelalterlichen Bau in den des vor. Jahrhunderts übergegangen. Von den späteren Königen Preussens ist nur Friedrich Wilhelm II. hier bestattet, während Friedrich Wilhelm I. und Friedrich II. in der Garnisonkirche von Potsdam, Friedrich Wilhelm III. und die Königin Louise im Mausoleum des charlottenburger Schlossparks, Friedrich Wilhelm IV. in der Friedenskirche von Sanssouci ruhen. — Es war die Absicht des letzten Königs, in dem neben dem neuen Dom zu errichtenden Campo-Santo eine würdige Grabstätte für sein Geschlecht zu schaffen, denn leider ist die gegenwärtige Gruft desselben unterhalb des Domes als solche wohl nicht zu betrachten. Sie wird, so viel wir wissen, nur selten gezeigt und war daher noch Keinem der Excursions-Gesellschaft bekannt, aber einen so niedrigen, kellerartigen und finsteren Raum, eine so auf Ausnutzung des Flächeninhalts angewiesene Anordnung der Särge, eine so unberührte Anhäufung von Staub und Moder hatte wohl Keiner erwartet. Zu einem genauen Studium der Särge bot sich mit Rücksicht auf den Mangel an Zeit, die für solchen Zweck nicht ausreichende Beleuchtung und das in den schmalen Gängen wogende Menschengedränge keine günstige Gelegenheit. Wir glauben jedoch, dass dasselbe nicht ohne künstlerisches Interesse sein würde, da sich unter den Särgen so ziemlich alle Formen und Typen der letztvergangenen drei Jahrhunderte vorfinden. Von den ältesten, noch aus dem 15. Jahrh. stammenden Särgen in einfacher Kastenform mit dem Crucifix geschmückt, von dem mit dem zierlichen Flachornament der naiven Renaissance bedeckten Metallsarkophagen des 16., und den mit Rococo-Decorationen aufgeputzten Prachtsärgen des 17. Jahrhdts., bis zu den aus kostbaren Hölzern verfertigten, mit Metall-Ornamenten, Sammtstreifen, Goldborden und Troddeln verzierten Schreinen, in denen das vorige Jahrh. seine fürstlichen Todten beisetzte; dazwischen auch einzelne Särge aus edlem Steinmaterial. Als die schönsten unter ihnen sind uns jene Särge des 16. Jahrhdts. erschienen, die es wohl werth wären, von Künsterhand aufgenommen zu werden; von den Rococo-Sarkophagen, die zum grössten Theil der Meisterhand Schlüter's ihre Entstehung verdanken sollen, hat uns der in älteren Notizen gerühmte Sarkophag des Prinzen Friedrich Ludwig (1708) nicht so angezogen, wie der mit dem Johanniter-Schwert geschmückte des Prinzen Karl Philipp (?), der dem letzten Jahrzehend des 17. Jahrhdts. angehört. Eben so wenig sind wir in der Lage, die von Schlüter für König Friedrich I. und die Königin Sophie Charlotte modellirten Prachtsarkophage für mehr als blosse handwerksmässige Decorationsstücke ansehen zu können. Die letzteren stehen mit den Särgen des grossen Kurfürsten und dessen Gemahlin Dorothea — nicht in der unteren Gruft, sondern oben im Dome, wo sie am nördlichen Ende der Seitenschiffe in Verschlägen geborgen sind, die gleichzeitig zur Aufbewahrung überflüssig gewordenen Eisenzeugs zu dienen scheinen. Zwischen ihnen steht im Mittelschiff das Denkmal des Kurfürsten Johann Cicero, ein Erzguss in der bekannten Anordnung einer auf Pfeilerfüssen erhöhten Platte, auf welcher die Figur des Verstorbenen ruht, 1540 von dem Stückgiesser Mathias Dieterich aus Burgund verfertigt; übrigens eine künstlerisch nicht gerade besonders hervorragende Arbeit, an welcher die Zeitgenossen wohl am meisten die auffallende Aehnlichkeit interessiren möchte, welche die Gesichtszüge des 1499 verstorbenen Hohenzollern mit denen des gegenwärtigen deutschen Kaisers, noch mehr aber mit denen seines ihm an Alter zunächst stehenden Bruders zeigen. Künstlerisch werthvoller ist die unterhalb des Denkmals in den Boden eingelassene Metallplatte mit dem Flachrelief seines Nachfolgers Joachim I., die einige Jahre früher aus der Werkstatt der Vischer in Nürnberg hervorgegangen ist und noch gothisches Architektur-Detail zeigt.

(Hierbei eine artistische Beilage.)

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.



Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 14. — Köln, 15. Juli 1872. — XXII. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Die Kaiserglocke

für den kölner Dom.

Der majestätische Bau der kölner Domthürme in ihren unübertrefflich edlen Formen schreitet rüstig voran und wird in seiner baldigen Vollendung ein bleibendes Zeugniss sein von deutschem Geist und deutscher Kunst. Und wie herrlich werden von ihrer Höhe herab die Töne des Domgeläutes erschallen, wenn dasselbe durch den Guss der „Kaiserglocke" vervollständigt sein wird. Dass diese kolossale Glocke in jeder Beziehung eine Kaiserglocke genannt zu werden verdiene, ist wohl ein sehnlicher Wunsch aller Freunde des kölner Dombaues durch ganz Deutschland; und da das vereinigte Deutschland dem Feinde das Material zu dieser Kaiserglocke abgerungen hat, so darf man wohl sagen, Deutschland sieht mit Spannung dem Ausfalle des Gusses entgegen und hofft, dass diese Glocke mit Macht am Rhein ertöne, nicht dumpf und hohl und schwermüthig, sondern klar und kraftvoll, rein und mächtig, ein Jubel- und Siegesklang für lange Zeiten, der diesseit und jenseit der Gränzen Deutschlands seinen ihm eigenthümlichen Eindruck nicht verfehle.

Es ist ein schwieriges Werk, diesen Glockenguss auszuführen, und fürwahr ist es nicht leicht, den tüchtigsten Meister hierzu heraus zu finden. Wenn demnach die mit Umsicht und Sorgfalt und gewissenhafter Berücksichtigung aller maassgebenden Verhältnisse geschehenden Verhandlungen nicht sogleich zum Abschlusse gelangen, so wird Jeder darin eine um so grössere Bürgschaft dafür erkennen, dass die schliessliche Wahl des Meisters richtig und sachgemäss ausfalle.

Im Allgemeinen wird man annehmen dürfen, dass derjenige Meister der tüchtigste sei, welcher die schwierigsten und strictesten Bedingungen einzugehen bereit ist. Es wird von den concurrirenden Glockengiessern vor Allem zu fordern sein, dass sie den Ton der Kaiserglocke an und für sich durchaus tadellos und im Verhältniss zu dem bereits vorhandenen Geläute musicalisch richtig liefern.

I. Damit der Ton an und für sich tadellos ausfalle, ist auf das Material, den Bau der Glockenwandung, die Präcision des Formens und den Gussact zu achten.

Da fremdartige Bestandtheile in der Mischung der Haltbarkeit der Kanonen Abbruch thun würden, so ist vom alten Kanonenmetalle im Allgemeinen wohl anzunehmen, dass es ganz oder fast ganz rein ist. Sollten jedoch unter der vorhandenen Bronze sich irgend welche unreine Stücke finden, d. h. solche, die nicht bloss aus Kupfer und Zinn bestehen, so müssten diese bei Seite gelassen werden. Denn wenn die Metallmischung zu einer Glocke ausser Kupfer und Zinn auch noch einen namhaften anderen Bestandtheil enthält, dann kann sie, vor Allem wenn es eine grosse, schwere Glocke ist, nicht gut ausfallen. Es ist nämlich bei den Metall-Legirungen überhaupt die Vereinigung[1]) durch die grössere Affinität

1) Dass die Güte des Tones durch die innige Vereinigung der Metallsubstanzen bedingt ist, ist in meinem Aufsatze über Gussstahlglocken (Nr. 11 und 12 des Organs für christl. Kunst, Jahrg. 1872) genauer aus einander gesetzt.

bedingt, welche einige der Metalle zu einander gerade so behaupten, wie die Basen und Säuren, bei denen eine vorherrschende Anziehung einen Vorzug bestimmt. Und wenn die Affinität der Metalle sehr gross ist, so ist die Legirung in der Regel dichter, als die mittlere Dichtigkeit ihrer Bestandtheile beträgt; z. B. Silber und Zinn, Kupfer und Zinn, Kupfer und Zink, Kupfer und Wismuth geben eine sehr innige Vereinigung miteinander ein, aber Silber und Kupfer, Zinn und Blei, Zinn und Antimon nicht.[1]) Wenn nun eine Legirung mehr als zwei Bestandtheile enthält, so ist eine vollkommene Vereinigung derselben nur in sehr seltenen Fällen möglich. Ein Hülfsmittel zur besseren Vereinigung ist freilich das Polen (Umrühren der flüssigen Masse), aber nur bei reiner und einfacher Legirung, damit die beiderseitigen Molecülchen mit einander in Berührung kommen.[2]) Bei unreiner, zusammengesetzter Legirung dagegen kann das Polen nur die Wirkung haben, dass die Nebenbestandtheile sich nicht an einer Stelle ablagern, sondern sich sporadisch im ganzen Gussstücke vorfinden. Durch solche Schmuddelei missrathen grosse Glocken viel leichter als kleinere, und es gibt auch in Wirklichkeit auffallend viele grosse Glocken mit schnarrendem Kesselton.

Durch Zusatz von reinstem ostindischem Banca- oder englischem Lammzinn[3]) muss das Kanonenmetall, welches in möglichster Reinheit zum Guss der Kaiserglocke zu verwenden ist, bis zur Normalgüte der edelsten „Glockenspeise“ verbessert werden. Besonders darf das Zinn nicht bleihaltig sein, weil Blei im Schmelzofen sehr leicht oxydirt und auch die Oxydation der anderen Substanzen erleichtert, und weil es ausserdem die Neigung hat, das Kupfer auf den Boden des Gusses zu füllen, so dass dadurch eine grosse Ungleichheit im Gussstücke erzeugt wird. Wo man als Ursache des schnarrenden Tones von schlecht ausgefallenen Glocken die Spannungen beim Abkühlen des Gusses angibt, wird eine chemische Analyse in fast allen Fällen ein unreines, namentlich bleihaltiges Metall constatiren.

Wenn die unteren Zonen der Glockenwandung zu kupferhaltig, also zu zinn-arm sind, so muss ja der Ton hohl, dumpf, plärrend und schnarrend erscheinen, um so mehr, wenn unreine Substanzen dort gruppirt sind; denn Kupfer hat an sich einen dumpfen, hohlen Ton, und das Schnarren wird durch die Reibung der nicht eng in einander zerflossenen Molecülchen erzeugt.

Da alte Kanonenbronze in der Regel 88 bis 90 % Kupfer und nur 10 bis 12 % Zinn enthält, so ist derselben so viel reinstes Zinn zuzusetzen, dass die fertige Mischung mindestens so viel Procente Zinn enthalte, als die besten, vorzüglichsten Glocken des Mittelalters. Und zwar schon ehe zum eigentlichen Gusse der Glocke geschritten wird, ist diese Normalmischung wenigstens ziemlich genau fertig zu machen. Das wird allerdings mehr Feuerverlust und mehr Arbeit verursachen; allein ich meine, an der Güte des Metalles dürfte nichts gespart werden, und tüchtige Pyrotechniker wissen, dass eine volle Gleichartigkeit des Gussstückes, namentlich bei sehr grossen Gewichten, nicht zu erzielen ist, wenn das Material nicht auf diese Weise zubereitet wird.

Heutzutage wird meistens die Mischung von 4/5 Kupfer und 1/5 Zinn anempfohlen. Aber diese Legirung erzeugt nur mittelmässige Töne, und da es bei Glocken bei weitem zuerst und vor Allem auf den Ton ankommt, so ist sie zu verwerfen, wenn sie auch häufig den Giessern erwünscht ist, damit sie an ihren unrein gegossenen Glocken nachträglich leicht meisseln, feilen und ciseliren können. In diesem Puncte würde ein Studium der einschlägigen Literatur nur verwirren, weil Dieser diese und Jener jene Angabe macht, selbst über die Mischung der chinesischen Tamtams. Daher scheint es rathsam, dem Giesser, welcher die Kaiserglocke anfertigen soll, aufzugeben, dass er sie in derselben Metallmischung herstelle, wie eine ihm näher zu bezeichnende sehr gute, resp. die beste Glocke in Köln. Für jeden tüchtigen Giesser ist das leicht, und man wird es selbstverständlich finden, dass eine sehr gute Glocke auch ein sehr gutes Metall haben müsse. Eine sehr gute Glocke ist niemals so zinnarm, dass sie nur 20 % Zinn enthielte.

Noch muss ich darauf aufmerksam machen, dass man dem Giesser nicht aufgeben dürfe, er solle eine solche Mischung in den Ofen einsetzen, sondern er solle die fertige Glocke in solcher Mischung liefern; denn bekanntlich führt das Schmelzen mehr Verlust an Zinn, als an Kupfer herbei.

Auch möchte es sehr rathsam sein, dass man dem Giesser das Zinn selbst anliefere, und es ihn aussuchen

1) Daher ist auch die viel verbreitete Meinung, ein Zusatz von Silber werde den Ton verschönern, nichts Anderes, als ein Vorurtheil.

2) Selbst wenn alle übrigen Bedingungen erfüllt sind, kann der Glockenguss durch den Mangel an tüchtigem Polen missrathen. Bei grossen Glocken erfordert dieses ausserordentlich viel Anstrengung, und keine Arbeit treibt mehr Schweiss aus, als das Polen. Der Giessereibesitzer soll sich daher hierbei nicht blindlings auf die Gehülfen verlassen, sondern selbst schaffen, so weit seine Kraft nur reicht. „Selber ist der Mann.“

3) Die Insel Banca liegt südöstlich neben Sumatra, und die dortigen Zinngruben wurden 1710 oder 1711 entdeckt.

lasse; — dann wird er eben durch keine Rücksichten sich hindern lassen, tadelhaftes Zinn zurückzuweisen.

Was den Bau der Glockenwandung betrifft, so ist dem Giesser aufzugeben, dass er seine Rippe so entwerfe, dass verletzende, irrationale Beitöne vermieden werden. Diese Kunst, welche die Meister im Mittelalter sehr gut verstanden, ist heutzutage den allermeisten Giessern ein dunkles Geheimniss, selbst solchen, welche sonst einen grossen Namen haben. Die St. Remberti-Kirche in Bremen z. B. hat seit einiger Zeit ein ausserdem für den Thurm zu schweres Geläute von J. Keller aus Zürich (Unterstrass bei Zürich), dessen Nebentöne den Anwohnern der Kirche viel Ungemach bereiten. Bekanntlich lässt jede Glocke ausser ihrem Haupttone auch noch mehrere Nebentöne hören, und soll eine Glocke tadellos sein, so dürfen diese Töne keine schreiende Dissonanz unter einander bilden.

Die Form zur Glocke muss mit der allergrössten Präcision hergestellt werden, und namentlich dürfen, wenn der gemauerte Kern die ersten Schichten des Lehmüberzugs bekommt, beim Anreiben desselben die Fingerspitzen nicht geschont werden. Bei dem Formen überhaupt muss der Meister die Hauptsache jederzeit selbst thun und sich nicht auf fremde Finger verlassen — denn Gehülfen sind heute hier und morgen dort, die einen geübt, die andern unerfahren — weil, wenn der Lehm nicht steht und im Gussacte durch das herabstürzende Metall mit fortgerissen wird, so liegt nachher in der fertigen Glocke Formlehm, mitunter in sehr bedeutender Menge, verborgen und macht den Ton schnarrend und heiser, wenn er nicht, so lange das Metall noch flüssig war, in den obersten Theil der Glocke gedrängt wurde. Daher ist es rathsam, dass am Tage nach dem Gusse, sobald Mantel- und Kern-Form von der Glocke abgelöst sind, dieselbe officiel besichtigt werde. Zeigt sie, namentlich inwendig, erhöhte Stellen, welche nachher weggemeisselt zu werden pflegen, so liegt so viel Lehm in der Glockenwandung, als jene Erhöhungen Raum einnehmen. — Ferner darf die Glockenform vor dem Gussacte nicht schief gedammt, sondern der Mantel muss genau auf den Kern gestellt werden und diese genaue Stellung auch unverrückt behalten, während die Formgrube mit Dammerde ausgefüllt und letztere festgestampft wird, damit das in die Form geflossene Metall den Mantel nicht heben könne. Würde die Form schief gedammt, so würde die Glocke in ihren einzelnen Zonen eine ungleiche Dicke erhalten und der Ton dadurch verdorben werden. Aus demselben Grunde dürfen die Glocken nur oben am Halse, wo keine Schwingungen vorhanden sind, mit Inschriften, Friesen, Bildnissen etc. geschmückt werden, und Glockengiesser, welche dergleichen an ihren Glocken weiter unten anbringen oder gar ihre Glocken von der Unterkante bis zur Krone mit allerlei nur irgendwie Platz findenden Verzierungen überladen [1]), haben das Wesen der Glocke eben so wenig begriffen, als ein Clavierbauer das des Pianino's, welcher dasselbe mit Saiten von ungleichmässiger Dicke beziehen würde.

Zum Zweck des Gusses muss das sämmtliche Metall gleichmässig in gehörigen Fluss gebracht, nicht zu heiss und auch nicht zu kühl gehalten, wiederholt und mit Anstrengung aller Kräfte durchgerührt (gepolt) werden. Es ist vor Allem darauf zu achten, dass kein Oxyd sich in den Guss mische, und das Metall nicht als ein Brei, sondern in gehörigem Fluss in die Form abgestochen werde. Auch soll man sich vor schwefelhaltigem Brennmateriale hüten, weil solches das Metall brüchig-spröde macht.

Wenn der Giesser alles dieses zu beobachten versteht, so wird der Ton der Glocke nicht hohl, dumpf und breit, oder plärrend und schnarrend, sondern vollkommen rein, edel und kraftvoll ausfallen.

II. Ausserdem kommt es darauf an, dass der Ton der Kaiserglocke auch musicalisch richtig in der verlangten Stimmungshöhe geliefert werde. Da hier diese und dort jene Stimmungshöhe gebräuchlich ist, und die Stimmung überhaupt schwankt, so wäre es gefährlich, dem Glockengiesser den für die Kaiserglocke verlangten Ton nur einfach zu nennen; auch genügt es durchaus nicht, ihm eine auf den betreffenden Ton gestimmte Stimmgabel oder Orgelpfeife einzuhändigen. Zu dem vorhandenen Geläute soll und muss die Kaiserglocke stimmen. Daher ist dem Glockengiesser **das Intervall vorzuschreiben, in welchem sie zu der Pretiosa oder der Speciosa stehen soll.** Ich habe diese beiden Glocken flüchtig besichtigt und geprüft. Ich fand, dass die zweite Glocke den Ton a hat, genau um $^1/_8$ Ton höher gestimmt, als mein Instrument; dass die grosse Glocke bei gleicher Stimmung im Tone auch $^1/_8$ über g stehe, davon konnte ich mich bei dem Windsturme und dem Wagengerassel nicht sofort genau überzeugen. Mir schien die zweite Glocke in jeder Hinsicht, auch was ihre Gestalt betrifft, entschieden besser zu sein, als die grosse. Und wenn dieses der Fall ist, dann möchte es sich sehr empfehlen, das Intervall für die Kaiserglocke im Verhältniss zu der Speciosa vorzuschreiben. Ein Meister, welcher seine Kunst aus dem Grunde versteht, muss sich contractlich verpflichten können, dass er das verlangte Intervall

1) Eine solche grosse Glocke von Ulrich in Apolda hängt z. B. in Hornburg am Harz.

mindestens bis auf $^1/_{16}$ oder $^1/_{32}$ Ton genau liefern werde, also *in praxi* vollkommen genau, denn eine noch geringere Schwebung vermag das feinste musicalische Ohr nicht mehr zu unterscheiden. Wer aber solch eine scharfe Bedingung eingehen will, muss schon oft in alte Geläute neue Glocken eingestimmt und hierin gründliche Erfahrungen gemacht haben. Ganz neue Geläute in vollkommen genau richtiger Hermonie liefern, ist bei Weitem leichter, weil diese, mag der Grundton heissen wie er will, immer nach denselben allgemeinen Regeln eingetheilt werden und sich daher die Stimmungshöhe der kleineren Glocken ganz von selbst nach der der grösseren richtet. Daher ist derjenige Meister für den Guss der Kaiserglocke der tüchtigste, welcher bisher mit der grössten Genauigkeit in alte Geläute neue Glocken eingestimmt hat.

Bei Ablieferung der Glocke ist deren Tonhöhe im Verhältniss zu dem bisherigen Geläute nicht mit Stimmgabel oder Stimmhammer oder auch einer einfachen gewöhnlichen Orgelpfeife zu prüfen, weil damit die etwaige Schwebung nicht zu bemessen ist, sondern mit einer Gedaktflöte, die einen verschiebbaren Stöpsel hat, auf welchem 1 bis 2 Octaven Töne genau markirt sind. Mit Hülfe dieses Instrumentes sind die Schwebungen bis weit über das „akustische Komma" ($^1/_{81}$ Ton) hinaus mit mathematischer Genauigkeit ganz leicht zu ermitteln und lässt sich die Stimmung sogar abcirkeln, und selbst jeder Laie kann sich davon genau überzeugen. Wenn nämlich eine Glocke z. B. den Ton e hat, so wird sie, ohne dass ich sie berühre, so laut tönen, als hätte ich mit gekrümmtem Finger daran geklopft, wenn ich in ihrer Nähe, am besten bei Windstille, den Ton e blase; und wenn die Glocke gut ist, so darf ich fast bis es herunter und fast bis f hinauf gehen, und sie wird noch immer die Tonschwingungen annehmen, doch nur schwach; aber um so stärker, klarer und rascher, je näher ich von der einen oder anderen Seite an e komme, so dass ihre Stimmung auf dem Stöpsel des Instrumentes haarscharf angemerkt werden kann. Komme ich aber unter es oder über f hinaus, so ist die Glocke stumm, ich mag so viel blasen, als ich will. Auf diese Weise ist die neue Kaiserglocke und jene, zu der sie das vorgeschriebene Intervall bilden soll, abzustimmen. Dann zeigt es sich mit unzweifelhafter Gewissheit, ob das verlangte Intervall genau geliefert sei, oder wie viel die Schwebung ausmache. Aber es kommt darauf an, dass beide Glocken rasch nach einander gleichmässig angeblasen werden.

Wenn nun Giesser, namentlich solche, welche durch glücklichen Zufall schon etwas grössere Glocken gegossen haben. als andere, behaupten, den Ton grosser Glocken zu berechnen und durch den Entwurf der Rippe (Profilirung) geometrisch darzustellen, sei schwieriger als bei kleineren Glocken, so sind sie Ignoranten oder Lügner. Es ist solches aber leider schon mehrfach vorgekommen. Grosse Glocken tadellos zu liefern, ist nur in sofern schwerer, als die Behandlung der Form und der Gussmasse mehr Umstände, mehr Kraft und Anstrengung und mehr Vorsicht erfordert.

Hier sei noch bemerkt, dass man nicht wohl thue, dem Giesser die Rippe (Profilirung, Bauart der Glocke) vorzuschreiben, denn Rippe und Gewicht sind die beiden Factoren, welche den Ton ergeben. Freilich gibt es auch verschiedenartige Rippen, welche bei fast gleichem Gewichte denselben Ton erzielen. Allein welcher Glockengiesser kennt dieselben? Nahezu alle schlagen Alles über einen Leisten, und es ist eine Ausnahme sonder Gleichen, dass J. J. Radler in Hildesheim 14 verschiedener Rippen sich bedient, von denen er jederzeit die zweckmässige auswählt. Würde die Kaiserglocke genau wie die Pretiosa profilirt, so würde nach den Gesetzen der Akustik deren Intervall etwas über $^1/_4$ Ton mehr als eine grosse Terz ausmachen und sich der Quarte nähern — eine scharfe Dissonanz. — Damit der Glockengiesser nach dem Gusse nicht sagen könne, dass der Ton missrathen, sei nicht seine Schuld, da er genau nach Vorschrift verfahren: ist ihm Gewicht und Stimmung vorzuschreiben, die Profilirung dagegen ihm ganz zu überlassen. Freilich kann ihm bemerkt werden, man wünsche, dass ihre äussere Gestalt der der Pretiosa oder Speciosa möglichst ähnlich werden solle.

Ueber die Reinheit und Gediegenheit des Gusses und die Präcision der Inschriften, Bildnisse und sonstigen Verzierungen brauche ich nichts zu bemerken, da das allbekannte Sachen sind. Doch muss ich vor Bleiverlöthung und Lacküberzug warnen, welche bei A. van Bergen, H. Bartels etc. beliebt sind.

Uebrigens ist der Giesser nicht zu einer raschen und eiligen Lieferung der Glocke zu drängen, sondern ihm so viel Zeit zu lassen, dass er ruhig, vorsichtig und sicher zu Werke gehe, denn „Gut Ding will Weile haben." Dagegen ist eine Probezeit von nur 3 Tagen mit täglich einstündigem Probegeläute entschieden zu kurz. 14 Tage bis 4 Wochen müssten es wenigstens sein, damit das allgemeine Urtheil über die Glocke auch unzweifelhaft feststehe und die Abnahme nicht übereilt werde, was leider schon an manchen Plätzen geschehen ist.

Soll ich nun meine Meinung darüber aussprechen, wer für den Guss der Kaiserglocke besonders empfeh-

lenswerth sei, so muss ich auf Grund meiner langjährigen, in vielen Gegenden angestellten Untersuchungen von im Ganzen über 700 Glocken sagen,[1]) dass zu einer vollkommen richtigen Einstimmung dieser Glocke in das vorhandene Domgeläute Herr J. J. Radler in Hildesheim bei weitem der tüchtigste Meister ist. Gerade diejenige tief eingehende Kenntniss und Erfahrung, worauf es hier besonders ankommt, fehlt den sämmtlichen übrigen Giessern. Es vermögen wohl manche fast eben so vorzügliche ganz neue Geläute zu liefern, aber in dem vollkommen genauen Einstimmen zu alten Glocken liegt doch etwas, was für alle jene ein dunkles Geheimniss bildet. Wenn es genügte, den Ton ungefähr zu treffen, dann läge die Sache allerdings anders.

Um unzweifelhaft sicher zu gehen, könnte man ja einige Meister auswählen, welche die tüchtigsten zu sein scheinen, und diesen ein gleiches Probestück aufgeben, die kostenfreie Anlieferung einer ganz neuen Probeglocke, welche z. B. eine genaue Quinte oder auch Sexte oder Quarte höher tönen solle, als die alte grosse oder die zweite Domglocke. Wer sich seiner Sache nicht sicher fühlt, wird dann schon von selbst von dieser Concurrenz zurückbleiben.

Der Dom zu Halberstadt besass eine ausgezeichnete Glocke von 150 Centnern aus der kunstgeübtesten Zeit des Mittelalters, welche in den letzten Jahren zweimal umgegossen worden ist und schliesslich einen ganz verkehrten und auch an und für sich sehr schlechten Ton bekommen hat. Ihr Metall ist durch Zusatz von Zink so verdorben, dass der Dom-Kirchenvorstand sie nun nach mancherlei Versuchen an eine Metallhandlung verkaufen und eine eben so schwere aus ganz neuem Metalle anschaffen wird. Unter 18 bis 20 concurrirenden Glockengiessern ist dem Meister J. J. Radler der Vorzug gegeben und zunächst ihm allein die Lieferung einer Probeglocke übertragen worden.

Möge für den Guss der kölner Kaiserglocke die Wahl des Meisters eine richtige sein, und nächstes Jahr von der Höhe jener herrlichsten Kathedrale in Deutschland in reiner Consonanz mit der Pretiosa und Speciosa die Kaiserglocke als Victoriosa majestätisch ertönen, ein Sieges- und Jubelklang, der auf Jahrhunderte lang die Einheit Deutschlands und den Siegesruhm seines grossen Kaisers verkündigt!

Hemelingen. C. Otto, Pastor.

---

1) Vergl. meinen bereits im Jahre 1864 in Führbach geschriebenen Aufsatz über mittelalterliche Glocken in Nr. 11, 12 und 13 des Organs für christliche Kunst, Jahrg. 1871.

F. Plattner's Fresken aus der Apokalypse im Innsbrucker Friedhofe.

Von Dr. A. Jele.

„Malet Wirkung, wenn ihr malen wollt, und nicht Gleichniss; stellet die Kraft, das Leben, die Gottesgestalt dar, deren Ein Anblick den Johannes tödtete und Eine Berührung wieder belebte.“ Herder.

Der Witz, den ein americanisches Blatt vor Kurzem brachte, das, als es bei wiederholtem Ausbleiben verschiedener auswärtiger Posten in Stoffmangel zu gerathen Gefahr lief, seinem Leserkreise dafür einzelne Capitel aus der Bibel zu bringen versprach, einem Buche, dessen Inhalt, wie der Redacteur bemerkte, gewiss den Meisten unbekannt und neu sei, — diese böse Glosse liesse sich vielleicht bei den Meisten, welche die Bibel zu kennen vermeinen, oder selbst des Oefteren darin lesen, in eingeschränkterem Sinne auf die Apokalypse anwenden. — Gewiss, kein Theil des alten und neuen Testamentes ist so wenig gekannt und gelesen, als die Offenbarung Johannis. Sie hat mit ihrem symbolisch-mystischen Inhalt in ihrem orientalisch-üppigen Bilderreichthum, der nur sinnliche Einkleidung für historische Geschehnisse, die ihrer weitergehenden, tieferen Bedeutung nach speculativen Inhaltes voll sind, etwa das Schicksal, das auch eine geheime Offenbarung der deutschen Dichtung — der zweite Theil von Goethe's Faust — erfahren, unverstanden von den Meisten, gut und übel gedeutet von seinen Commentatoren, endlich sich so ungelesen und unberührt zu sehen, wie des Altmeisters weiland berühmte Farbenlehre.

Aber um die Mitte des zweiten Jahrtausends, als der Wein der Weltgeschichte wieder ein Mal in brausende Gährung gekommen, die Vorboten herannahender völkerumkehrender Stürme sich zeigten, als die Gemüther angstvoll, schreckengepeinigt dem Wendepunct des neuen Jahrhunderts entgegenzitterten — wenn nicht etwa gar überhaupt das so vielfach prophezeite und immer wieder wegen Nichteintritt verschobene Ende aller Dinge, der Weltuntergang, die Geschichte abschlösse — in dieser fieberhaften, oft an Paroxysmus gränzenden Aufregung versenkte man sich wieder in das prophetische Buch, das vom hereinbrechenden jüngsten Tag, seinen Schrecken des Gerichtes, aber auch von der Seligkeit des neuen Himmels und der neuen Erde spricht, und suchte nach dem Antichrist, dessen Ankunft dem allem voranging. Der grosse Sohn jener mächtig gährenden Zeit, der mit unter den emporragenden Marksteinen an die Gränze zweier Zeitalter gesetzt, unter den Grössten genannt wird, Albrecht Dürer, schrieb da in Hunderttausenden

von Holzschnitten einen Commentar zur Offenbarung an das deutsche Volk, das jenen denkwürdigen Bildercyklus von fünfzehn Blättern den Verkäufern aus den Händen riss. 1498 erschien das in der Kunst- und Lebensgeschichte Dürer's als der Herold seines reichsten Compositions-Talentes gefeierte Werk; bis 1511 hatte es schon drei Auflagen in unzähligen Exemplaren erlebt. — Wir dürfen dasselbe bei Allen, die sich mit Kunstgeschichte nur etwas befassen, oder Kunstinteressen pflegen, als bekannt voraussetzen; es ist auch nicht unser Zweck, näher darauf einzugehen, sondern nur auf die Auffassungs- und Darstellungsweise Dürer's hinzuweisen. Sie bleibt ängstlich treu bei den Symbolen des Sängers der Offenbarung, zeichnet dessen poetische Bilder noch ein Mal in seinen charakteristischen, energischen Linien des altdeutschen Holzschnittes, unbekümmert der Frage, ob sich dieses Verfahren denn auch vom ästhetischen Standpuncte aus rechtfertigen, mit den Principien der zeichnenden Künste vereinen lasse. Werden wir an Blättern wie „die apokalyptischen Reiter", „die vier Engel am Euphrat, welche den vierten Theil der Menschheit tödten", oder an „Aernte und Kelterung" ob ihrer ergreifenden Wirkung, ihrem hohen Ernste stets eine reine Freude, ungestörten Genuss empfinden, so fühlen wir an anderen wieder den Unterschied der Jahrhunderte, der zwischen Dürer und Cornelius liegt. Ich erinnere da an Blätter, wie Christus Johannes erscheint, mit einem Haupte gleich der Sonne, sein Hauch als wirkliches Schwert aus dem Munde gehend, die sieben Sterne in der Hand und umstellt von den sieben brennenden Leuchtern der apostrophirten sieben Gemeinden, der Apostel, erstarrt ob der Vision, wie todt am Boden liegend.

Oder wessen Auge befriedigt „die Heuschreckenplage" oder gar der Engel, der, mit zwei brennenden Säulen auf Erde und Meer stehend, Sonnenantlitz und Wolkenkleid tragend, Johannes das Buch zu verschlingen gibt. Mit grandioser Phantasie ist allerdings auch eine solche Gestalt gezeichnet, aber geläutert war sie nicht in dem Sinne, wie wir sie vom Darsteller apokalyptischer Gegenstände fordern. Damals, als man am Buchstaben der heiligen Schrift noch ängstlich festhielt, als das Symbol noch als vollgültiger Ausdruck des speculativen Inhaltes galt, als selbst die deutsche Philosophie durch ihren Begründer Jacob Böhme orakelhaft in mystischer Theosophie zu reden anfing, Bilder für Begriffe, Gleichnisse für Definitionen setzte, als sie im Gefühle des Unvermögens, für ihren tiefen Inhalt die entsprechende Form zu finden, immer nach neuen Mitteln, verständlich zu werden, rang, da konnte selbst ein Genie in der Erfindung, wie Albrecht Dürer, nicht anders componiren, als er gethan.

Dass aber 350 Jahre später der talentvolle Illustrator der Bibel, der kürzlich verstorbene Director der dresdener Akademie, J. Schnorr, unbedingt jenem nachgefolgt, das war ein unbegreiflicher Fehler. Zwei Male zeichnet er dann Christus unter dem Symbole des Lammes, dazu noch in der höchst bedenklichen, demgemäss auch misslungenen Action der Eröffnung der sieben Siegel. Die Vorgänge am Throne Gottes beeinträchtigen, abgesehen von der flüchtigen Skizzirung, schon durch das Missverhältniss ihrer Winzigkeit in Himmelferne gerückter Perspective ausserordentlich das zu erzielende Gefühl der Grösse und Erhabenheit Gottes, die sich nie mächtiger geoffenbart hat, — ja, wirken geradezu kindisch. Dagegen hat dann Schnorr für die Aufstellung der sieben posaunenden Engel drei Viertel des ganzen Blattes verwendet. Gab es denn bei nur fünf Compositionen zur ganzen Apokalypse keinen bedeutungsvolleren Gegenstand als den Anszug dieser Sieben? — Ohne Maasshaltung, mit Verrückung des Schwerpunctes einer geschlossenen Composition, verworren in den Linien, kann auch das vorausgehende Bild, die vier apokalyptischen Reiter, nicht den gelungenen beigezählt werden. — Das Schlussblatt, „das neue Jerusalem", befriedigt von allen am meisten; er begegnet in der Auffassung derselben als einer geschmückten Braut, welche, von zwölf Engeln getragen, Christus, ihrem Bräutigam, entgegenschwebt, der Cornelianischen Darstellung, nur dass dort die sieggekrönte Jungfrau auf die Bergspitze herabgeleitet wird, wo eine Gruppe von aus den Schrecken des Unterganges geretteten edlen Menschen ihr entgegenharrt, während auf hohem Prachtschiffe die Könige der Erde mit offenen Armen ihre Herrlichkeit ihr entgegen bringen, Schnorr dagegen zu Füssen der himmlischen Erscheinung eine correct nach Beschreibung der Offenbarung angelegte Stadt im Sonnenglanze sehen lässt. — Vergleichen wir nochmals damit das entsprechende Dürer'sche Blatt, so finden wir da Johannes von seinem Engel begleitet auf hohem Felsvorsprunge, wo ihm auf das im Thale ruhende neue Jerusalem — eine mittelalterliche Burgenstadt — herab gezeigt wird; das vorausgehende Bild war einzig der Ueberwindung des vom Engel gefesselten Satan gewidmet. Cornelius hat diese drei Momente wundervoll also verbunden, dass er in vorbeschriebener Weise das neue Jerusalem darstellte, in die Lunette einerseits Johannes mit dem Engel versetzt, von wo aus der Seher wie durch einen geöffneten Rahmen auf die Erscheinung in seligem Entzücken herabschaut, andererseits die Gruppe des vom Guten

endlich bis zur Fesselung überwundenen Bösen, welche Dämonsgestalt wiederum in höchst tiefsinniger Weise kein grotesker Teufel, sondern der verführerisch schöne Leib der Buhlerin Babel ist, in Satans- und Schlangenformen endigend. Wir müssen es uns versagen, hier den ganzen aus der Apokalypse geschöpften Bildercyklus zu verfolgen, welcher bekanntlich die letzte Wandfläche der umgebauten berliner Friedhofshallen schmücken sollte; nur wo das Verhältniss des Schülers zum Meister erörtert wird, dürfen wir die Parallelen daraus ziehen. Die Bedeutung der Cornelianischen Entwürfe ist, trotz der Schwierigkeit des Verständnisses, welches nur langsam reifte, heute gewürdigt: sie gelten als die höchste Leistung der historischen Kunst unseres Jahrhunderts; wo beispielsweise nur der Carton der vier apokalyptischen Reiter auftrat, waren alle Gemälde in Schatten gestellt. Der Cyklus dieser Compositionen gilt fortan als der Punct, an den die monumentale Malerei anzuknüpfen hat, wenn Cornelius nicht umsonst als der Wegbahner einer neuen Kunstepoche gelebt und geschaffen haben soll. — Und wodurch ist er dies geworden? was verleiht speciel den Bildern aus der Offenbarung ihren Alles überragenden, einem ewigen Monumente gleich unvergänglichen Werth?

Schelling, der Freund und Lehrer des Meisters, hat wohl am frühesten (1845) das Richtige ausgesprochen, als er von dessen Skizzen an Boisserée schrieb: „Er scheint jetzt der symbolischen Mittel, über das Gemeinhistorische auch bei heiligen Gegenständen hinweg zu kommen, nicht mehr zu bedürfen, seit er mehr an die Ideen selbst gekommen ist."

Nicht umsonst haben die vielverschrieenen, einander negirenden Philosophen gelebt; es ist von Kant, Schelling und Hegel so viel in die moderne Geistesbildung übergegangen, so sehr Gemeingut geworden, dass wir die nun ganz verarbeiteten Nährstoffe nicht wieder erkennen, kaum mehr uns derselben erinnern. Der innige Zusammenhang, die Wechselwirkung anderer Disciplinen mit der formellen Wissenschaft des Geistes hat ihnen allen den Stempel der Speculation aufgedrückt, und fast goutiren wir kein Buch mehr, das nicht Philosophie in seinem Fache treibt. Die bewegenden Ideen der Weltgeschichte, die consequente Folge der Erdbildungs-Perioden, die Gesetze im Naturleben wollen wir kennen lernen, sie haben ein viel höheres Interesse als der sinnliche Anblick, das Wissen um die Erscheinungen; wäre es da nicht seltsam, wenn die Kunst von solchem Einflusse unberührt geblieben? Naturpinslern von der Schule Courbet's oder Piloty's dürften allerdings kein zwingendes Bedürfniss gefühlt haben, sich mit dem Geist der Zeit etwas ins Einvernehmen zu setzen, sie würden Schelling's Hörsaal ängstlich gemieden haben, wie man solche Künstler gegenwärtig wohl nicht ärger strafen könnte, als wenn man sie ein paar Tage im Göttersaal oder bei den Iliasbildern des Cornelius in der Münchener Glyptothek einsperren würde. Unser Meister verschmähte solche Geistesbildung nicht, er, dessen ganzes Schaffen von einem tief philosophischen Grundzuge zeugt. Der hat ihn denn auch verwahrt, Symbole zu setzen, die nie und nimmer dem Inhalte adäquat sind; er gab nicht Bild durch Bild, sondern des Bildes Idee durch die entsprechende künstlerische Form. Er hat so wahrhaft eine Kunst des Geistes geschaffen, wie nicht ein Mal Raphael oder Michel Angelo ihn zum Ausdrucke gebracht.

Wenden wir uns jetzt den Compositionen Plattner's zu, prüfend, wie er sich als echter, aber durchaus origineller Cornelius-Schüler bewährt. Die Vorhalle der innsbrucker Friedhofs-Capelle, welche den Bildercyklus aus der Apokalypse aufnimmt, bot drei Hauptflächen für die drei grossen Tableaux des Untergangs alles Zeitlichen, des letzten Gerichtes und des neuen Jerusalem oder wie es nach dem Gerichte sein wird. Nur der innere Gewölbebogen an der Façade der Capelle, die äusseren Gewölbekappen der Vorhalle und mässig breite Seitenstreifen an den Mittelflächen gaben Raum, die Propheten Enoch und Elias, die Engel mit den Leidenswerkzeugen, endlich die, die vier letzten Dinge symbolisch bezeichnenden Einzelfiguren aufzunehmen. Der Künstler war also genöthigt, in drei Hauptbildern den Inhalt der Offenbarung erschöpfend darzustellen, was die Zusammenfassung mehrerer Momente in Eine Composition bedang. Am schwierigsten wurde diese Aufgabe bei Darstellung des Unterganges alles Zeitlichen, und die glänzende Lösung dieses schwierigsten Problems mit seinem überaus dankbaren Stoffe wird wohl immer ihm den Preis erhalten. Wer die Apokalypse kennt, wer sie besonders zu dem Zwecke liest, die bildlichen Darstellungen zu verstehen oder gar selbst für eigene Erfindung zu schöpfen, wird nur zu bald vor Ueberfülle an Bildern und Visionen, die in stürmender Hast sich jagen, rathlos dastehen, was von alle dem er als das Bezeichnendste, Wichtigste herausgreifen soll, ob und wie das Gewählte darstellbar, wie die orakelhaft abgerissenen Worte in einen harmonisch gebundenen Satz gefügt werden können? Hat doch schon ein geistvoller Erklärer, — Herder —, diese Schwierigkeit selbst in seinen Commentations-Versuchen gefühlt, da er u. A. schreibt: „Im Buche der Offenbarung ist Alles schnell; Alles treibt und drängt zum Ziele: ein Bote des schnellkommenden Herrn,

des Blitzes, des Richters. Jetzt ist das Bild wie ein schneidender Schwerthauch, jetzt wie die Schneeflocke auf dem Haupte des Ueberwinders, hier ein Flammenblick Jehova's, dort ein Rauschen seines kommenden Fusstritts, ein Ruf, ein Athem, eine Stimme des Geistes — wie soll ich diese vorführen? wie zergliedern und erklären? Im ganzen Buch ist Eile, Gegenwart, Ankunft: ein brechendes Siegel, ein fliegender Drommetenhall, ein durch den Himmel fahrendes Zeichen, Boten, Gesichte, die sich drängen und fast auf Einmal sind — wäre es möglich, dass die vier Lebendigen zugleich riefen, und die vier Siegel schnell auf einander brächen, und die vier ersten Drommeten fast auf Einmal die Elemente zerwühlten, und ich die Gesichte zusammensetzen könnte, dass sieben Gemeinden um einen Menschensohn flammen; auf Einmal das Lamm der seligen Höhe und die Thiere der Verwüstung unten erscheinen, und Babel als Weib, als Stadt, als Thier, als Ungeheuer dem Geist sich auf Einmal eindrückte; dies und noch unsäglich mehr — wäre es möglich, wäre mir's möglich gewesen; so könnte ich vielleicht auf einen ganzen Eindruck der Deutung und Bedeutung dieses Buches rechnen. Aber es war mir nicht möglich. Der Sinn fliegt und die Worte kriechen; das Bild steht da und lebt und athmet; die Worte müssen es zertheilen, und oft so vielfach zertheilen, dass vielleicht nur für den begeistertsten Liebhaber noch das ganze Bild da steht.“ Bei Darstellung so hastig sich drängender Ereignisse geniesst der Maler allerdings vor dem Dichter und Redner den Vorzug, in einem Raume mehrfache Geschehnisse wie in Einem Zeitpuncte zusammenzufassen und dadurch die Wucht der sich entladenden Kräfte bis zur erdrückenden Macht zu steigern, Kampf, Sieg und Untergang mit hochtragischer Wirkung in eines Augenblicks Spannweite zu binden — so hat denn Plattner in den Untergang alles Zeitlichen vier Momente, welche die Gleichzeitigkeit oder rasche Folge des Geschehens innig verbindet, aufgenommen, die wohl als eben so viele Bilder einzeln vorgeführt werden könnten, in der von ihm gegebenen Auffassungsweise aber nur Ein untrennbares organisches Ganzes ausmachen.

Christus, auf Wolken in königlicher Pracht thronend, zieht aus, Aernte zu halten über die Menschheit, mit der Rechten die Sichel schwingend, die Linke auf das offene Buch gestützt, dessen sieben Siegel bereits gebrochen sind. Er ist umgeben von den sieben Engeln, welche die Strafgerichte Gottes vollziehen. (Apokalypse C. 8, V. 6—12.) Sie sind also charakterisirt, dass drei von ihnen Blut aus den Zornschalen Gottes ausgiessen, drei zur Linken Mühlsteine, Felsstücke und glühende Kohlen auf die Erde schleudern, die Schrecken und Zerstörungen an Erde und Firmament zu versinnlichen. Der siebente hüllt in unheilverkündendem, ernstem Schweigen sich in den bergenden Mantel, auf das verschlossene Buch gestützt, abwartend, bis die vier Reiter vorüber gezogen, wo er dann berufen, die verstärkten Plagen, die Geister am Euphrat, loszulassen. Denn unter ihm führen die sogen. apokalyptischen Reiter mit Schwert und Bogen, Hunger und Tod den Vertilgungskrieg gegen die hinsinkende Menschheit; die sich vor Allen unüberwindlich Wähnenden, die „ewig bleibende“ antike Kunst und der Gelehrtenstolz, fallen wie Blumen unter dem Schnitt der Sense.

Aber selbst in jenen Tagen, wenn die Erde unter den Schrecken des Unterganges stöhnt, wird Babel nicht aufhören, die Völker zu verführen. Noch thront die königliche Buhlerin, mit dem Becher der Sinnlichkeit die Völker einladend, deren Könige und Reiche heranzuziehen, Krone, Scepter und Gold ihr zu Füssen zu legen. Dampfendes Rauchwerk bringt ein anderer seiner Göttin dar; der Antichrist als orientalischer Satrapenfürst gedacht, fordert die falsche Tonkunst zum Spiele auf, während der Lebensfreude Opfer verschmachtet oder ermordet zu Boden liegen und das Meer überflutend hereinbricht.

In der Ferne nur sieht man die Kinder Gottes auf Nachen am erhöhten Ufer landen, wo Engel ihre Stirn mit dem Kreuze zeichnen, nach Apok. 7, V. 3: „Schädiget nicht die Erde und nicht das Meer, bis wir besiegelt haben die Knechte Gottes an ihren Stirnen.“ Am Gestade erwarten sie bereits andere Gerettete unter dem Banner der Kirche (Michael und der Papst), die gläubig und vertrauend die vorüberziehenden Strafgerichte Gottes betrachten. So gibt diese reiche Composition bei der Furchtbarkeit des unabwendbaren Untergangs zugleich die moralische und künstlerische Versöhnung durch Rettung der Guten auf friedliche Gestade; den Sturz Babels aber sehen wir unvermeidlich mit den nächsten Wellenschlägen des überflutenden Meeres eintreten. Mit dem Gefühl unendlicher Grösse erfüllt uns Cornelius' Gestalt des Engels, der, auf das in Flammen rauchende Babel hinweisend, mit gesenktem Schwerte ausruft: „Gefallen ist, gefallen Babylon, die grosse!“ (Cap. 18, 2) — wo Könige und Kaufleute, die mit ihr gebuhlt, händeringend klagen, das Weib auf dem siebenköpfigen Ungeheuer todt im Vordergrunde liegt. Aber kaum minder glücklich und gross ist Plattner's Idee, das Uebermaass, die Blindheit und Alles verführende Macht der Sünde also darzustellen, dass er das babylonische Weib inmitten der Schrecken, welche die Mensch-

heit verderben, noch zum Bacchanale einladen lässt, siegreich thronend im Angesichte des verschlingend übertretenden Meeres.

Man erkennt daran, dass unser Künstler zwar im Cornelianischen Geiste concipirt, d. h. die Ideen erfasst und wirksam zum Ausdrucke bringt, dass er es aber mit einer Originalität thut, welche vor Vergleichen mit den Entwürfen zu den berliner Friedhofs-Fresken nicht zu erröthen braucht, sondern ganz interessante Resultate gibt.

Das letzte Gericht war die erste der drei zusammengehörigen Fresken, welche Plattner vom innsbrucker Magistrate zur Ausführung übertragen wurde. Die Composition, weniger figurenreich, dürfen wir bei den unzähligen Darstellungen dieses Gegenstandes, wo eine conventionelle Anordnung bereits unverrückbar geworden, auch die typischen Hauptfiguren gegeben sind, kürzer fassen: Christus als Weltrichter, der in majestätischer Würde des göttlichen Opferpriesters erscheint, umgeben im Gloriengrunde sechs Engel, die Werke der Barmherzigkeit symbolisirend. An Maria und Johannes Baptista, die zu beiden Seiten knieen, reihen sich, auf Wolken sitzend, die drei Hauptapostel, links Moses, Malachias und Ezechiel an; jener mit den Gesetztafeln, welche die Verdammten nicht erfüllt, diese als Visionäre des brennenden Feuerofens und des Todtenfeldes. Tiefer unten blasen zu Füssen Michael's vier Engel zur Auferstehung der Todten, die man aus dem Hügellande auftauchen sieht. In die neben dem Capellenthore absteigenden Schenkel der Mauerfläche zeichnet der Künstler die acht Seligkeiten in historischen Personen, überaus schön gruppirt; die Verdammten andererseits sind durch die sieben Hauptsünden repräsentirt, theils typische, theils nicht historische Figuren. Ein unwiderstehlicher Zug der Verblendung drängt sie in das Höllenfeuer.

Wir kommen nun auf das dritte und letzte grosse Wandgemälde, das neue Jerusalem, dessen ausgeführter Carton und gemalte Farbenskizze mich eben zu vorliegendem Berichte veranlasste.

Die Grundidee, welche der Meister in diesem Bilde durchführen wollte, war: die Verbindung des Himmels mit der Erde auszudrücken, nach den Worten der Offenbarung: „Sieh' das Gezelt Gottes bei den Menschen; und er wird wohnen bei ihnen und sie werden sein Volk sein, und Gott selbst mit ihnen sein ihr Gott." (Cap. 21, 3.) In den Höhen erscheint die göttliche Dreifaltigkeit, dargestellt nach dem apokalyptischen Liede: „Dem, welcher auf dem Throne sitzt, und dem Lamme, die Benedeiung und die Ehre und die Herrlichkeit und die Gewalt in Ewigkeit der Ewigkeiten." (Cap. 5, 13.)

Gott Vater sitzt auf einem von Wolken getragenen Herrscherstuhle, von Cherubim flankirt, mit der Rechten segnend, in der Linken das Scepter und die Tafel haltend, deren symbolische Zeichen A Ω ihn als den Schöpfer von Anbeginn und Weltherrn durch alle Ewigkeit bezeichnen. Etwas tiefer vor ihm steht Christus als Opferpriester, angethan mit der weissen Alba und Stola, ebenfalls das Scepter in der Rechten, die Linke ausgebreitet, um die Huldigung aller Creaturen entgegenzunehmen. In anbetender Stellung auf der Höhe des Berges Gottes, dem Schauplatze der ganzen Feier, umgeben die Aeltesten (deren sechs die 24 der Apokalypse nach künstlerischer Freiheit vertreten) in weissen Gewändern die Dreifaltigkeit; sie legen ihre Kronen nieder und bringen Rauchwerk des Gebetes für die Menschheit des alten und neuen Bundes in tiefster Weihe dar. Eben so anbetend sind im Glorienfond die neun Chöre der Engel kreisförmig angeordnet. Damit ist denn wirklich die Anbetung der ganzen vernünftigen Creatur, und in Beziehung zur göttlichen Trinität die Verbindung des Himmels mit der Erde ausgedrückt.

Zu beiden Seiten des Berges im Hintergrunde erblickt man auf zwei Thürmen von Eingangsthoren zur Stadt Gottes posaunende Engel, um die Scharen der Seligen herbeizurufen. Während dort fortwährend Heilige hereinströmen, steigen die vordersten in chorförmigem Aufzuge bereits den Berg hinan: Rechts die Jungfrauen, Apostel und Martyrer von der Mutter Gottes geführt, links unter Vortritt Johannis Bapt. Patriarchen, Propheten und Bekenner, alle Palmenzweige des Sieges und ewigen Friedens in den Händen tragend. In Mitte des Vordergrundes sitzt die altehrwürdige Greisengestalt des Sehers von Patmos, auf das Volk herausblickend, dem er die Offenbarung vermittelt; sein Engel ihm zur Seite, der ihn durch die Visionen begleitet und befohlen, was er nieder zu schreiben habe.

Wenn das Drama als vollendetste Form aller Gattungen der Poesie gilt und eine meisterhafte Tragödie mehr als jede andere Dichtung das Meer unserer Gefühle aufregt, mit hinreissender Gewalt uns für das vom Helden vertheidigte ideale Gut entzündet, mit leiden und mit sterben lässt, um einen höheren sittlichen Gewinn daraus wegzuretten, dann muss wohl auch die historische Malerei in Gegenständen, welche nur mit gewaltiger dramatischer Kraft erfasst und dargestellt werden können, ihren höchsten Triumph feiern; — dass dem so ist, hat die Kunstgeschichte längst erwiesen. Aber im Reiche der Lyrik bezeichnen wir mit Pyndar's Hymnen wiederum ein Höchstes, und auch dazu wird sich das Correlat in der bildenden Kunst finden: — wir reihen ohne Be-

denken ein Bild, wie Plattner's neues Jerusalem, dem ein. Mag man es einen Balde'schen Hymnus auf den neuen Himmel und die neue Erde, oder einen Chorgesang nennen, der im Sinne der Chorlieder Sophokleischer Tragödien das Walten, die Macht und Herrlichkeit der ewigen, göttlichen Mächte preist, in jedem Falle wird man damit etwas Zutreffendes sagen.

Nach Vollendung der Farbenskizze lässt sich nur noch beifügen, dass sie eben so durchdacht nach wohlüberlegtem Plane gestimmt ist, wie sonst Künstler sich klar zu werden pflegen, hevor sie eine Composition zu Papier bringen. Die Farbe wird hier in dem oberen Theile des Bildes eine majestätische Feierlichkeit mit jenem goldenen Sonnenglanze erzielen, den naive Maler etwa in Vergoldung der Thore und Thürme der Stadt Gottes suchen würden; sie ergeht sich in den von unten heranziehenden Gruppen auf reichen, buntwechselnden Gewändern in ihrem ganzen prächtigen Reichthume, während sie mit gebrochenen Tönen, mit graulichen Schatten und luftigleichten Tinten — welche anzuwenden Plattner Meister ist — die dichten Massen auflöst und in die richtige Perspective rückt. So darf man denn im neuen Jerusalem das ebenbürtige Gegenbild zum Untergange alles Zeitlichen getrost und freudig erwarten.

Mit Recht staunen Viele, die unseren Friedhof besuchen, über die grossen Leistungen dieses Mannes, und sie würden noch mehr staunen, wenn sie die riesigen Fortschritte verfolgen könnten, die er seit seiner Heimkehr von Rom in vierzehn Jahren, von den Fresken der zirler Kirche angefangen, bis jetzt sowohl als Componist wie als Freskotechniker gemacht hat. Nur Näherstehende, die des Künstlers Schaffen Jahre lang verfolgen, finden den öffnenden Schlüssel in dem tiefen geistigen Leben, das er führt. in der ewigen Unruhe des Studiums, die nicht eher weicht, bis der richtigste Ausdruck einer Idee die möglichst reine, schöne Form gefunden. — „Die Phantasie lässt mit dem Alter nach, der Geist, das Studium muss diesen Ausfall ersetzen, um in seiner Kunst noch vorwärts zu kommen", mit dieser eigenen Aeusserung Plattner's, die er mit seinem ganzen Streben thatkräftig belegt, charakterisiren wir am besten die Art des Mannes.

Unserem Magistrate aber, der für eine würdige, wahrhaft künstlerische Ausstattung der neuen Friedhofshallen seit einem Decennium fortwährend reiche Mittel angewendet, der gerade für den innsbrucker Clerus die vorbesprochene Vorhalle als dessen Gruft malen liess, ist immer wieder von neuem Glück zu wünschen, dass er die tüchtigste Kraft für seine Aufträge gewonnen, die es mit ihrer Aufgabe so gewissenhaft streng nimmt.

Der Bau des neuen Rathhauses und Umbau des Redoutensaales dürfte der Freskomalerei noch manche Fläche zu historischen Bildern anweisen, vorausgesetzt, dass wir wie in den letzten Jahren einen Rath und Bürgermeister behalten, die neben anderen Interessen auch einen ausgesprochenen Sinn für Kunst, vorzugsweise monumentale Malerei, hegen und pflegen. Dann dürfte eine spätere Zeit und Kunstgeschichte ausser dem goldenen Dachel und der ehernen Ehrenwache am Maximilians-Monumente in der Hofburg auch davon etwas mit Ehren zu nennen wissen.

Die Unnatur in der Stickkunst.

Von Jakob Falke.

(Schluss)

Irren wir also oftmals dadurch, dass wir Ort und Gegenstand nicht bedenken, so bringt es unsere verfehlte Technik nur zu gewöhnlich mit sich, dass Mühe und Arbeit verloren sind und dem Beschauer kein anderer Gedanke kommt, als das Bedauern um die Augen, die sich an solchen Werken zu Grunde richten, als das Bedauern um den Fleiss und die Zeit, die zu so viel besseren Dingen hätten dienen können. Aber auch abgesehen von der verkehrten Wahl, abgesehen von der verfehlten Technik, begegnen wir zuweilen Irrthümern und Fehlarbeiten, die wir auch nur auf den Mangel an Nachdenken zurückführen können. Ich will auch hieran ein Beispiel anknüpfen, das aber durchaus nicht allein steht, sondern viele seines Gleichen hat, ja, eine ganze Art repräsentirt.

Dieses Beispiel war die Imitation eines bekannten Kupferstiches, in feinster schwarzer Seide auf weissem Seidengewebe ausgeführt. Die Feinheit der Arbeit, die Zeichnung, die Abschattirung oder Modellirung war vortrefflich, obwohl die schwarze Aufzeichnung auf dem Seidengrunde der Stickerei zu Hülfe kam. Ich will aber nicht diesen Umstand tadeln, sondern den, dass das Ziel der Arbeit, das Ziel dieser Kunstweise verfehlt war.

Welche Aufgabe hatte sich die Künstlerin gestellt? Offenbar die, einen Kupferstich zu imitiren. Was sie erreichen konnte, war also höchstens, dem Kupferstiche an Schönheit gleich zu kommen. Gesetzt auch, sie hätte dieses Ziel erreicht, wozu dient es denn, mit so unsäglicher Mühe und Fleiss, mit einem solchen Aufwande von Geschicklichkeit eine vereinzelte Copie zu machen, während die Kupferplatte die Originale zahllos, leicht, billig und in den meisten Fällen doch auch besser herstellt, ja, auf jedem beliebigen einfarbigen Seidenstoff, wenn man es

so haben will? Wenn es sich um die Schönheit des Dargestellten handelt, so hat die Technik nur Werth als Mittel, und die Idee, dass das Werk mit der Nadel ausgeführt sei, erhöht durchaus nicht den künstlerischen Werth. Nur wo die Technik ihre eigenen Vorzüge hat, wo sie etwas erschafft, was auf anderem Wege nicht so gut oder nicht so verwendbar geschaffen werden kann, da ist sie von selbständigem Werthe, da ist sie berechtigt.

Und solche Vorzüge hat die Stickerei. Die Stickerei ist Nadelmalerei und ihr Element ist die Farbe, ein anderer Umstand, den jene schwarze Copie eines Kupferstichs vollkommen verfehlt hatte. Wenn die Stickerei der Malerei in der Höhe des zu erreichenden Zieles nachstehen muss, so hat sie auch ihre Vorzüge, und diese bestehen in der Schönheit ihres Materials, in der Kraft und Tiefe der Farben, in dem leuchtenden Glanz der Seide. Sie hat ihre Eigenthümlichkeit, indem sie, selber biegsam, die Malerei auf biegsame Gegenstände überträgt. Das ist ihr eigenes Gebiet, wohin ihr die Malerei nicht folgen kann oder soll, und das sie allenfalls mit der Weberei zu theilen hat. Sie mag daher ihrerseits der Malerei getrost das Bildermachen überlassen.

Die Stickerei ist demnach eigentlich nicht eine freie, nicht eine selbständige Kunst, sondern eine schmückende Kunst. Es sind andere, dem Gebrauche dienende Gegenstände, denen sie den Schmuck, die Verzierung, das Element des Schönen hinzufügt. Die Künstlerin muss sich gegenwärtig halten, dass nicht sowohl das, was sie darstellt, was sie arbeitet, ihre Aufgabe ist, sondern die möglichst entsprechende Decoration des Gegenstandes, für den ihre Arbeit bestimmt ist. Ihre Wahl ist also nicht unabhängig, sondern vom Gegenstande bedingt. Die Künstlerin muss sich fragen, nicht, was an sich schön ist, nicht, was ihr schlechthin am besten gefällt, sondern was den betreffenden Gegenstand aufs schönste ziert, was ihm am entsprechendsten ist.

Diese Frage, die sie sich selber vorlegt, wird sie vor vielen Irrthümern schützen, wird ihr viel vergebene Mühe und Arbeit ersparen. Sie wird sich dann weiter fragen, wie sie dieses Ziel am leichtesten erreicht, und sie wird diejenige Technik wählen, welche am schnellsten, einfachsten und wirkungsvollsten dahin führt. Denn es ist ein grosser Irrthum, zu glauben, dass die aufgewendete Mühe oder die Schwierigkeit der Technik den ästhetischen Werth irgendwie erhöhe. Im Gegentheil, in der Kunst soll man nicht künsteln; je einfacher, je geringer die Mittel sind, um so höher schätzt man den damit erreichten Erfolg. Welche mühselige Arbeit ist es nicht bei unseren punctirenden Manieren, wenn es gilt, grössere Flächen oder Gründe auszufüllen, und doch würde ein Stück Seide- oder Wollgewebe derselben Farbe hier genau den gleichen Dienst leisten!

Dieses Beispiel brauche ich mit besonderer Absicht, denn ich will damit auf die orientalische Art der applicirten Stickerei aufmerksam machen, welche, da sie sich leicht für grössere Gegenstände anwenden lässt, die Dame in den Stand setzen würde, mit geringer Mühe und angenehmer, durchaus nicht peinlicher Arbeit die Wohnung nach und nach mit dem schönsten und wirkungsvollsten Schmuck, mit Decken, Behängen, Polstern, Kissen und was dergl. mehr ist, auszufüllen. Die Technik darf ich, zumal man hin und wieder bei Sesselüberzügen, Kissen, Fussschemeln einige Beispiele sieht, wohl als bekannt voraussetzen. Ich meine die Aufnähung verschiedenfarbiger Stücke von Wolle, Sammet oder Seide nach bestimmter Zeichnung auf farbiger Unterlage, mit farbig gestickten Contouren. Die Zeichnung muss allerdings schön, die Farbenstimmung harmonisch sein: damit kann das Ziel der Aufgabe, eine gelungene Decoration, vollkommen erreicht werden. Man kann auch die Stücke, wie es bei den persischen Decken der Fall ist, mosaikartig zusammensetzen, aber die Arbeit ist schwieriger und mühsamer.

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Düsseldorf. (Denkmal). Am 29. October 1871 fand auf dem düsseldorfer städtischen Gottesacker die feierliche Enthüllung des Denkmals Statt, welches auf dem Grabe des genialen Malers Mintrop errichtet worden ist. Das Monument besteht aus einem hohen Granitstein, worauf die Widmung steht: „Dem Andenken an Theodor Mintrop, geboren 1814, gestorben 1870, gewidmet von seinen Freunden.“ Die in Bronze gegossene Büste des Verewigten schaut von dem Postamente herab. Sie ist von dem Bildhauer Julius Bayerle modellirt. Ein in Köln nach einer Zeichnung des Architekten Kinglake verfertigtes Geländer umschliesst das Ganze.

Trier. Ein nützlicher Verein zur Erforschung alter Choral-Handschriften Behufs Wiederherstellung des *cantus S. Gregorii* ist in der Bildung begriffen. Die in den autographischen Beilagen der Cäcilia, dem Organ für katholische Kirchenmusik, veröffentlichten Facsimile alter Choral-Handschriften haben bei vielen Freunden des alten gregorianischen Gesanges den lebhaften Wunsch erzeugt, das durch die bisherigen kleineren Versuche angebahnte vergleichende Studium älterer Choral-Handschriften in grösserem Maassstabe zu betreiben, damit um so schneller ein namhafteres Resultat erzielt werde, was eben so sehr für Befriedigung des rein historischen Interesses, wie für Klarstellung der Frage, ob und in wie weit der echte Gesang des h. Gregor sich wieder herstellen lasse, von höchster Be-

deutung sein müsse. Die Redaction der Cäcilia ist bereit, zu diesem Zwecke ihre Beilagen möglichst auszudehnen. Die Herbeischaffung, Sichtung und Zusammenstellung des nothwendigen Materials ist jedoch eine Arbeit, welche die Kraft eines Einzelnen weit übersteigt und nur durch das regelmässige Zusammenwirken Vieler bewältigt werden kann. Sie ist zugleich mit solch namhaften Kosten verbunden, dass es der Beihülfe Vieler bedarf, um mit Energie und Erfolg das Werk fördern zu können. Es ist darum beabsichtigt, einen Verein „zur Erforschung alter Choral-Handschriften Behufs Wiederherstellung des *cantus S. Gregorii*" zu gründen, der nach folgendem Statuten-Entwurfe geregelt sein soll:

§. 1. Der Zweck des Vereines besteht darin, durch Zusammenwirken von Sachverständigen und Vertheilung der Arbeitskraft in den Studien des gregorianischen Gesanges und der Neumenschrift die möglichst richtige Wiedergabe des gregorianischen Gesanges zu erzielen.

§. 2. Die Thätigkeit der einzelnen Mitglieder wird geleitet und concentrirt durch ein Centrale, welches aus einem Vorstande (Redacteur der Cäcilia), einem Cassirer und Secretär und drei Beisitzenden besteht, die jedoch durch Zuziehung weiterer Vertreter der einzelnen Nationalitäten sich ergänzen können.

§. 3. Die Aufgabe des Centrales ist: a. die Untersuchungsobjecte zu bezeichnen; b. die einlaufenden Berichte zu sichten; c. die maassgebenden Mittheilungen im Central-Organe (Beilagen zur Cäcilia) zu veröffentlichen; d. die definitive Lösung zu proponiren und nach den Bemerkungen der Mitglieder schliesslich zu redigiren oder — zu ferneren Forschungen offen zu halten.

§. 4. Die Untersuchungs-Objecte beziehen sich: a. auf Feststellung der Bedeutung der Neumenschrift in melodischer, rhythmischer und dynamischer Beziehung; b. auf die Sammlung vieler nach Ort, Zeit und Ursprung verschiedener Lesarten, zunächst jener Theile der liturgischen Bücher, welche am meisten gebraucht werden, z. B. der Messen für Advent und Fastenzeit, des *Commune Sanctorum*, der Haupt-Votivmessen mit dem *Requiem*, der Messen für die Hauptfeste des Herrn etc.

§. 5. Die Thätigkeit der Mitglieder besteht in Mittheilung von Facsimiles aus den ihnen zu Gebote stehenden *Codices* von den zur Untersuchung dargelegten Gesangstücken oder Neumen; in letzterer Beziehung in Beibringung möglichst vieler Belegstellen ihrer Uebersetzung in *guidonischer* Schreibweise, wie auch von solchen aus *Codices* ohne Linien, wenn die Schreibweisen differiren.

§. 6. Um dem Vereins-Organe die zur Mittheilung der Forschungs-Resultate erforderliche Ausdehnung geben zu können, wird von jedem Mitgliede ein jährlicher Beitrag von 2 Thlr. ($3^1/_2$ Gulden, 7,50 Frcs.) gezahlt, wobei freiwillige Beiträge nicht ausgeschlossen sind, welche die Freunde dieses Unternehmens zu leisten wohl bereit sein möchten, da sie durch den Verein zu Resultaten gelangen können, die sich von den Einzelnen mit so viel Hunderten nicht erringen lassen, und da der Zweck um so schneller erreicht wird, je mehr Material gegeben werden kann. Die Vereinsmitglieder beziehen für ihren Beitrag die Cäcilia mit sämmtlichen Beilagen,[1]) so wie die endgültig festgestellten Choralstücke, welche wo möglich alljährlich oder nach Abschluss einer zusammengehörigen Partie im Drucke veröffentlicht werden.

§. 7. Jedes Vereinsmitglied wird sich angelegen sein lassen, zur Förderung des Vereins-Zweckes auch passive Mitglieder zu gewinnen, welche durch Abnahme des Vereins-Organes und freiwillige Beiträge den Verein unterstützen, um mit der Zeit die Herausgabe der auf die Forschungs-Resultate des Vereines basirten Choralbücher zu ermöglichen.

§. 8. Der Verein ist an keine Landesgränze gebunden, und können sowohl passive als active Mitglieder aus allen Nationalitäten beitreten,

Dieses der Statuten-Entwurf. Wir bemerken noch, dass bereits namhafte Autoritäten für das Unternehmen gewonnen sind. Neben den Unterzeichneten werden an dem projectirten Werke sich betheiligen u. A.: Herr P. Schubiger in Einsiedeln, Herr Van Damme, Canonicus und Professor in Gand (Belgien), durch welchen auch die Theilnahme anderer namhafter belgischer Gelehrten in Aussicht gestellt ist. Ferner steht in Aussicht die Mitwirkung von Eitner in Berlin, Fr. Commer in Berlin, Prof. Schafhäutl in München, Jacovacci in Rom, Habert in Gmunden u. A. Von den Benedictinern in Kloster Beuron kommt ebenfalls freudige Zusage, der Segen des Abtes und dringende Empfehlung an P. Pothier in Solesmes etc. — Diese wenigen Notizen werden erkennen lassen, dass das Unternehmen ein recht fruchtbares zu werden verspricht, wesshalb wir Ew. (Tit.) . . . dringend ersuchen, in möglichst weiten Kreisen Vorstehendes zur allgemeinen Kenntniss zu bringen, und für Zuführung zahlreicher Theilnehmer thätig sein zu wollen. Man bittet, Name und Wohnort in die betreffende Liste eintragen und selbe mit dem Jahresbeitrage an die mitunterzeichnete Redaction der Cäcilia, Herrn **Mich. Hermesdorff**, Dom-Organist in Trier, einsenden zu wollen.

Gevaert,
Director des Conservatoriums und Hof-Capellmeister in Brüssel.
Raym. Schlecht,
königl. baier. geistl. Rath in Eichstätt.
Mich. Hermesdorff,
Domorganist in Trier.
Bohn,
Gymnasial-Gesanglehrer in Trier. Secretär und Cassirer.

1) Für Nichtmitglieder bleibt der Abonnements-Preis der Cäcilia wie bisher 1 Thlr., wofür dieselben das Blatt in seiner bisherigen Form und Ausdehnung erhalten (also ohne die Beilagen).

Wien. Am 20. October 1871 starb in Wien der Architekt Kranner, Erbauer der dortigen Votivkirche. Er war 1801 in Prag geboren, wo ihm auch die Herstellung des Veits-Domes zu verdanken ist.

Bemerkung.

Alle auf das Organ bezüglichen Briefe und Sendungen möge man an den Redacteur und Herausgeber des Organs, Herrn Dr. van Endert, Köln (Apostelnkloster 25), adressiren.

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.

Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.



Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 15. — Köln, 1. August 1872. — XXII. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Die Urform der christlichen Basilika vor Constantin.

Von Dr. J. Stockbauer.

(Fortsetzung.)

V.

Nachdem wir die Gebäude in den römischen Thermen bezeichnet haben, welche wir für die Geschichte der christlichen Architektur maassgebend und bedeutend erachten, erübrigt uns nun, die christlichen Denkmäler namhaft zu machen, welche in directer Nachahmung dieser Thermenbauten gebaut wurden, und hierauf die Veränderungen zu notiren, welche sich in dieser Architektur, gegenüber den antiken Vorbildern, allmählich vollzogen.

Dem Pantheon in Form und Anlage entsprechend finden wir die St. Georgskirche in Thessalonich. Sie ist ein höchst interessanter Kuppelbau von bedeutender Dimension; der Mauer-Cylinder ist von 8 rechtwinkligen Nischen beinahe durchbrochen, deren eine vorn in das eigens angebaute Chor führt, die andere den Eingang bildet. Ungefähr in der Mitte der Höhe setzt sich die Mauer ab und zieht sich ein, wodurch im Aeussern der Schein eines inneren Umganges um den mittleren Kuppelbau entsteht.

Gegenwärtig als Moschee Orta-Sultan-Osman-Djami-Si geheissen, hat sie in der Kuppel noch die antiken Mosaiken erhalten, die einzigen, in denen der pompejanische Theater-Decorations-Stil sich forterbte, ein Beweis sowohl für das hohe Alter derselben als auch für die römischen, bei dem Bau maassgebender Traditionen. Ueber die Zeit der Erbauung fehlen alle Urkunden. Popplewell Pullan hält den Bau für ein constantinisches Denkmal; der Reichsapfel und das Kreuz jedoch auf den Ziegeln weisen in die Zeit des Arcadius.

Eine ganz ähnliche Anlage haben eine Reihe theils heidnischer, theils christlicher Denkmäler des Abendlandes, die alle mit einander das gemeinsam haben, dass sie ihrer Bestimmung nach Gräberbauten sind. Vielfach hat man von diesen antik-heidnischen Denkmälern einen Uebergang zu den christlichen Rundbauten herzustellen gesucht und dabei auf die im Christenthum so eng verbundenen Begriffe von Kirche und Grab hingewiesen.

Dieser Satz indessen erleidet jedenfalls eine bedeutende Modification. Dass man antik-heidnische Gräberbauten zu christlichen Grabdenkmälern als Vorbilder nahm, darüber ist kein Zweifel. Man braucht nur das von Canina (*Via Appia* tav. X. p. 77, 78) beschriebene Denkmal an der Via Appia, welches bei der Kirche des h. Sebastian vor dem Circus des Maxentius liegt und unter dem Namen des Tempels des Romulus, des Sohnes des Maxentius, bekannt ist, mit dem unter dem Namen *torre pignattara* bekannten Grabmal der Helena, nach einigen Mutter, nach anderen Tochter Constantin's, zu vergleichen. Beide gleichen sich in Grundriss, Aufbau und sogar Grösse in auffallender Weise. Beide haben das mit einander gemeinsam, dass unter dem grossen Innenraum ein unterirdisches Grabgewölbe für die Beisetzung der Leichname dient, ein Gewölbe, das in ersterem Denkmal sogar bis in den Porticus sich vorerstreckt.

Letzteres wurde unter Urban VIII. in eine Kirche zu Ehren der hh. Petrus und Marcellinus umgewandelt,

welchen Heiligen nach einer confusen Erzählung des Pontificalbuches Constantin eine Kirche in der Nähe des Mausoleums der Helena gebaut haben soll, obgleich evident ist, dass der Schriftsteller mit seiner Bezeichnung *inter duas lauros* einen *vicus* in der Stadt gemeint hat.

Nicht bloss aber diese Form der antiken Grabbauten wurde für christliche Grabdenkmäler nachgeahmt, auch andere heidnische Formen treten wieder im Christenthum auf. Bekannt ist das Grabmal der *Galla Placidia*, jetzt eine Kirche *s. Nazario e Celso* in Ravenna. Die einfache Kreuzform ist die gewöhnliche Anlage der antiken Gräber: sie kommt vor in den etrurischen Gräbern, sie kommt vor in den Felsen- und Grottengräbern sie wiederholt sich in den massiven Tumulis, welche das Grab als mächtiges Malzeichen bequem decken, sie kommt vor in einem Grabe an der *Via Nomentana* vor der *Porta pia* und vielen anderen Gräbern.

Ein Grabmal aus Syrien, nach Vogüé *(Centrale Syrie pl. 72)* aus dem 4. oder 5. Jahrhundert hat nicht nur im Innern wieder diese Form, sondern ist darüber auch mit der specifisch orientalischen Kuppel gedeckt.

De Rossi veröffentlicht in seinem *Roma sotteranea* zwei Cellen oder Grabdenkmäler über dem Coemeterium des Calixtus. Die Form derselben ist weiter nichts, als die Nachbildung eines ähnlichen Grabmales der Heiden, wovon Canina *(Via Appia tav. XX.)* eine Abbildung mit der Bemerkung gibt, dass dieses Denkmal von einigen für einen Tempel Jupiter's, von Anderen für ein Grabdenkmal der späteren Kaiserzeit gehalten wird.

Auch schriftliche Zeugnisse berichten von der Errichtung solcher Grabmäler im Heiden- und Christenthum ohne Unterschied.

In einem antiken Testamente, das De Rossi *(Bullett. Aprile 1846)* nach einem Pergament-Fragment aus Basel mittheilt, heisst es:

„*Cellam quam aedificavi memoriae perfici volo ad exemplum quod vedi ita ut exedra sit in ea in qua statua sedens ponatur marmorea et lapide quam optimo transmarino, item aerea et aere tabulari quam optimo alta ne minus plus V.*

„*Lectica fiat sub exedra et II subsellia ad duo latera ex lapide transmarino. Stratui ibi sit quod sternatur per eos dies, quibus cella memoriae aperietur etc.*“

Eine ähnliche christliche Cella gibt eine Inschrift aus Mauretanien (De Rossi, *Bullett. Aprile 1864*):

„*Arcam et sepulcra cultor verbi contulit et cellam struxit suis cunctis sumptibus Ecclesiae sitae hanc reliquit memoriam.*“

Die Errichtung solcher Cellen auf den christlichen Coemiterien wird ausdrücklich vom P. Fabian († 250) bezeugt: *Fabricas per coemiteria fieri jusset,* und wie bei den Heiden solche Cellen unter dem Namen Scholae nicht bloss der Versammlung der Verwandten des Verstorbenen dienten, sondern auch für die Zusammenkünfte der Funeralfraternitaten errichtet wurden, wie z. B. aus den *leges* des Collegiums der Hygieia und des Aeskulap erhellt (Rossi, *Bull. 1864, p. 59*), so dienten diese christlichen Oratorien, wie z. B. jenes des Tiburtius, Valerianus und Maximus über dem Coemiterium des Practextatus und jene in den Coemiterien des Calixtus als *Scholae,* in denen das christliche Volk sich versammelte, den Todestag der Ihrigen feierte, die Agapen hielt und die Austheilungen vornahm.

Die heidnischen Gräberbauten fanden also in der christlichen Baukunst gleiche Verwendung, aber nur in dem kleinen Kreise ihres ursprünglichen Zweckes. Von einem Einflusse der Gräberbauten der Heiden auf den christlichen Kuppelbau zu schliessen, halte ich für ganz ungerechtfertigt, und zwar einfach desshalb, weil dieser Gräberbau nur allmählich und erst dann zu einer den christlichen Kuppelanlagen ähnlichen Form sich umgestaltete, als bereits christliche Kuppelkirchen bestanden. Ich glaube vielmehr, dass die in den römischen Thermen sich herangebildete Kuppelbaukunst zugleich mit ihrem Gewichte zunächst für die christlichen Thermen, d. h. die Baptisterien, auch auf andere Baudenkmäler drückte und sie umgestaltete; aber ohne dass diese so umgestalteten Denkmäler in einem anderen als rein gleichzeitigem Zusammenhang mit den christlichen Kirchen standen. Ursprünglich waren ja die römischen Grabbauten nichts weiter als architektonische Tumuli, nach Marini dem phrygischen Wohnhause nachgebildet, die in dem Grabmal der Caecilia Metella ihren am meisten bekannten Ausdruck fanden und den Riesenbauten des Augustus und Hadrian zu Grunde lagen. Wir sehen in ersterem den mittleren Theil des Cylinders nur spärlich ausgehöhlt, während das Grab in einer eigenen unterirdischen Gewölbeanlage war. Diese obere Aushöhlung nimmt von Hadrian an und vielleicht noch später, wahrscheinlich auch in Folge einer Veränderung der Funeral-Ceremonien, immer mehr an Ausdehnung zu.

Ein bei Canina (*Via Appia tav. X.*) abgebildetes und unter dem Namen der Servilier bekanntes Grab, das unser Autor irgend einer hohen Persönlichkeit der mittleren Kaiserzeit zutheilt, hat bereits neben einer hier auffallend gross angelegten Grabwölbung auch den oberen Raum freier und geräumiger gestaltet in einer Weise, die deutlich den stufenweisen Fortschritt von Tumulus zum vorhin genannten Grab des Romulus und der Helena

aufweist. Für diese Entwicklung würden auch ähnliche Grabanlagen in Pompeji sprechen, wenn ihre ganz unbedeutenden Grössenverhältnisse in Rechnung gezogen werden könnten. — Indem wir also den Einfluss der römischen Gräberbauten auf die Entwicklung der christlichen Kuppelkirchen verneinen, schwächen wir nicht unser Urtheil über die Bedeutung der römischen für die christliche Baukunst ab, sondern schränken die Bedeutung der römischen Gräber nur auf die christlichen ein; die Kuppelkirche als solche hat sich nicht an dem Grabmal, sondern aus den Thermenbauten entwickelt.

Gehen wir nach dieser Abschweifung auf unser eigentliches Thema wieder ein, so begegnet uns ausser der runden auch die polygone Form der Thermengebäude an den ältesten christlichen Baptisterien. Wir nehmen hier beispielsweise nur die an die Kirche *s. Lorenzo* in Mailand angebaute Capelle des h. Aquilinus vor und bezeichnen mit diesem, wenn auch späterem Beispiel eine ganze Classe ähnlicher und verwandter Anlagen der altchristlichen Bauperiode.

Nach den von Hübsch gegebenen Plänen ist auch das Aeussere derselben noch ganz im Geiste der antiken Bäder gehalten: von einer kreisrunden Oeffnung im Scheitel des Gewölbes und 8 runden Oeffnungen unter dem Kuppelansatze nur nothdürftig für Lichtzufuhr durchbrochen, unter dem Dache der Kuppel jedoch mit einer zierlichen Kleinbogenstellung umgeben.

In freierer Verarbeitung des antiken Vorbildes tritt das Baptisterium in Ravenna auf; dasselbe war von Neon, der 425—430 Bischof war, erbaut und ist nach achteckigem Plane angelegt und mit einem Kugelgewölbe geschlossen. Im unteren Stockwerk wird die Mauermasse dadurch, dass an den acht Ecken Säulen mit Bogen eingebaut worden sind, beträchtlich vermindert; im oberen aber ist dasselbe System noch raffinirter durchgeführt. Es sind nämlich wieder acht Ecksäulen in ähnlicher Weise verwendet, darüber aber Kragsteine gelegt, welche acht mächtige Bogen, das Auflager der Kuppel, tragen. Dadurch dass diese Kragsteine nach innen vorstehen, wird der Seitenschub der Gewölbe nach Aussen bedeutend verringert und braucht eine weniger dicke Mauer als Gegengewicht, wozu überdies noch die hohen Maueraufsätze kommen, die höher als die Kuppel das Dach tragen. Man sicht, dass man sich ernstlich beschäftigte, das Problem der Kuppelwölbung in möglichst vollkommener Weise zu lösen.

Davon legt auch die Taufkirche in Florenz Zeugniss ab. Ursprünglich die Kathedrale der Stadt, von Späteren für einen Tempel des Mars gehalten, vindicirt ihr Hübsch gegen Kugler einen Platz in der alten christlichen Bauperiode, was allerdings für den ersten Augenblick etwas überraschen müsste, wenn wir nicht bedächten, dass eine von Rom entfernte Stadt auch etwas selbständiger die dortigen Typen verarbeitete.

Der Seitenschub der 25,6 m. weiten Kuppel wird durch acht nur 3,70 m. dicke Widerlagspfeiler bewältigt, die überdiess noch wegen der zwei über einander umherlaufenden Galerieen an je zwei Stellen durchbrochen werden mussten. Die senkrechte Last der Kuppel wird zum grössten Theil im ersten Geschosse an jeder Seite des Achtecks durch zwei antike Säulen und im zweiten Geschosse durch zwei Pfeiler getragen. Die Kuppel hängt in sehr ingeniöser Weise ausser den acht Eckverstärkungen noch durch sechszehn Zungen, die zugleich das steinerne Dach stützen, mit den Umfassungsmauern eng zusammen und erhält dadurch die erforderliche Stärke. Aus einem Bericht des Giovanni Villani über diese Kirche erhellt, das 1293 das Aeussere mit weissem und schwärzlichem Marmor im Geschmacke der Früh-Renaissance verkleidet ward, woraus zu folgen scheint, dass die 1296 zum ersten Male am Dome von *Adolfo di Lapo* und bald darauf am Glockenthurm daneben von Giotto angewendete Gothik die Entwicklung der Renaissance um zwei Jahrhunderte unterbrach.

Diese einfache Form der hier beschriebenen Baptisterien erhielt sich nun weit über die von uns beschriebene Bauperiode hinaus, namentlich bei den Taufkirchen, welche auch in späterer Zeit noch immer als selbständige Gebäude neben den Hauptkirchen errichtet wurden.

(Schluss folgt.)

Liebfrau in Mainz um 1285.

In welcher Weise früher die Geldmittel zu dem Baue der Gotteshäuser flüssig herbeikamen, ergibt sich zum Theil aus folgender Urkunde, in welcher die Richter und Rathsherren der Stadt Mainz sich an ganz Deutschland wenden mit der Bitte, zum Wiederaufbau der 1285 niedergebrannten Liebfrau-Stiftskirche behülflich zu sein. Der Brief gibt zugleich Kunde, von welch tief religiöser Gesinnung die damalige Einwohnerschaft durchdrungen war.

„*Universis et singulis Civitatum, Opidorum, Urbium seu Villarum tocius Germanie incolis, ad quos praesentes litterae pervenerint.*

„*Judices, Consules ceterique Cives mogunt. Civitatis cum sincero cordis affectu quicunque possunt obsequii,*

amicitie et honoris. Antiquorum ducet auctoritas et eciam apud modernos laudabiliter observatur, ut similis similem diligat et ad ea que sunt pia, decentia et honesta, exaudibilem se praebeat et benignum. Cum igitur, sicut omnium intuentium oculis heu manifeste nimis patet, nobilis Ecclesia in honorem beate et gloriose Dei genitricis virginis Marie in Civitate mogunt., quodammodo velut in corde civitatis eiusdem sita et honorifice constructa et maiori Ecclesiae Kathedrali immediate vicina, per inopinati et miserabilis incendii voraginem nuper adeo sit destructa, quod ipsa a tuis primis fundamentis in meliorem et securiorem statum et formam necesse sit modis omnibus annuente divina clementia restaurari nec ad talem eius restauracionum viris honorabilibus — — Decano et Canonicis in ipsa divinum cultum jugiter exhibentibus perficiendum proprie suppetant facultates, nisi vestris et aliorum Christi fidelium in hoc favore et subsidiis adjuventur. Nos utique ob reverentiam ipsius sanctissime virginis supradicte ac eciam ad instanciam precum — — Decani et Canonicorum praedictorum qui nostris apud vos intercessionibus se presumunt fiducialiter permanendos, nuncios eorundem praesentium exhibitores videlicet, cum pro petendis et colligendis in subsidium prefate ecclesie elemosinis ad vos undecunque migrare contigerint, vobis affectu sincerissimo recommendentes cum ipsis et pro ipsis devocione quamcumque possumus supplicamus, quatenus propter Deum per non ob reverenciam sue matris gloriose virginis antedicte presumque nostrarum ac dilectionis infuitu, nuncios eosdem a vobis benigne et favorabiliter iuxta vestri honoris decenciam susceptos in ipsorum negociis et agendis adeo amabiliter et efficaciter permanere curetis quod praeter mercedem divinam, quam ex hoc facto consequimini, nos eciam ad vestram et vobis attinentium promocionem in omni parte qua possumus et a nobis requirendum duxeritis perpetuo firmius et sincerius astringatis. Datum Moguncie die b. Bonifacij Anno Domini M⁰ CC⁰ LXXX⁰."

Original auf der mainzer Stadtbibliothek.

Grabstätten und Grabsteine in Mainz.

Grabstätten und Grabplatten sind für Geschichte und Kunst von Werth und Bedeutung. Einestheils muss es interessiren, zu wissen, wo die Gebeine jener Männer ruhen oder ruhten, welche zu ihrer Zeit den Gang der Ereignisse beeinflussten. Anderentheils haben die Grabsteine eine eigene künstlerische Entwicklung durchlaufen, indem sie sich neben den Altären von den einfachsten Steinplatten auf dem Boden zu den reichsten Denkmälern an den Wänden der Gotteshäuser gestalteten.

In Folgendem seien einige Notizen über Grabsteine und Grabstätten in Mainz gegeben, welche wegen der hohen Personen, mit denen sie in Beziehung stehen, oder wegen ihres Alters Beachtung verdienen. Die Notizen stehen theils in den Gamansischen Fragmenten der würzburger Universitäts-Bibliothek, theils in dem *Chronicon M. S. Helwichii* in Pommersfelde.

1. Grabstein des Erzbischofs Erkambold zu Alt-Martin.

Willigis starb 1011. Dieser grosse Erzbischof war ein gewaltiger Bauherr. Sein neuer Dom brannte 1009 am Weihetag ab. Sein Nachfolger Erkambold traf den Dom noch in unbrauchbarem Zustande, in welchem er auch zu Erkambold's Tode (1021) war. Desshalb erhielt Erkambold sein Grab in der alten Domkirche, westlich von der neuen. Der alte Dom war zu der Ehre des fränkischen Nationalheiligen Martin von Tours geweiht. Da der neue Dom denselben Patron erhielt, so benannte man den alten nach dem h. Johannes. Von dem Grabe sagt das angeführte *Chronicon Helwichii* Blatt 12:

„S. Johans Stiefft. In dieser Stiefftskirchen ligt auch begraben der 20te Maintzisch Ertzbischof mitten in der Kirchen, gleich vor dem Eysen Chor Erkenboldus, so an. 1021 gestorben, vf dessen Grabstein ein erhöchtes gegossenes ohn Zweifel Messinges werck, nach ahnzeig der vier ort [d. i. Löcher] darinnen augenscheinlich gesehen, das vergossen eysen mit pley etwan gestanden aber dieser Zeit abgerissen. Vf dem Stein steht ein Bischofs stab vnd diese Schriefft: *Hic jacet sepultus venerabilis Pater et Dominus, Dominus Erckenboldus Ecclesiae Moguntinae Archiepiscopus gloriosus, cujus animo requiescat in pace.*[1]) Vnd ist zu glauben, dass die Frantzosische [Merovingische] König, nachdem sie Meintz wieder nach der Hunnen Zerstörung vfgericht, sie auch diese Kirchen gebawet haben. Nechsts tags nach S. Martins Fest, ist den 12ten Novembris, wird Jherlich die Kirchweyhung celebrirt."

Auf dem Grabsteine des 823 gestorbenen wormser Bischofs Bernharius hält ein Arm einen Bischofsstab. Siehe Abbild bei Schannat, Ep. Worm. Tab. III. no. 5.

2. Arnold's Grab zu Liebfrau zu den Stufen.

Die unter Willigis begonnene, von Sifrid zum Stift erhobene Liebfrankirche, welcher später die mainzer Bürgerschaft besonders zugethan war, ist auch Grabstätte des unglücklichen Erzbischofs Arnold von Selen-

1) Siehe auch Gudenus, *Cod. dipl. II., 817.*

hofen, welcher in einem Aufruhre 1160 von den Bürgern ermordet wurde. Gamans. Fragm. Blatt 122.

„In B. et intemerata V. Mariae Ecclesia primum reconditus est Arnoldus Moguntinensis Archiepiscopus XXIX, qui Anno Incarnationis Dominicaé 1160 ab ipsis Moguntinis civibus furibundis in s. Jacobi coenobio extra urbem Moguntinam in monte specioso appellato, crudeliter ac misere occisus fuit, vestibusque exutus in sterquilinium praecipitatus, tandem a Canonicus clam quaesitus in hac ecclesia cum summo luctu terrae mandatus, cujus quidem sepulchri lapis in medio chori cernitur, ante pulpitum majorem, sed nulla inscriptione superaddita.“

Die Beisetzung der Leiche geschah am 26. Juni. Vergl. Falk, Kunstthätigkeit in Mainz zu dem Jahre 1160.

3. Grabstein eines Waltherius von 1060 zu St. Peter.

Ausserhalb der Stadt gegen Norden lag das uralte Stift St. Peter. Seine Stelle nehmen gegenwärtig Festungswälle und Gräben ein. Der ungesunden Lage halber zogen die Stiftsherren später in die Stadt. Die alte Stiftskirche muss ein Paradies gehabt haben, wie sich aus folgender Aufzeichnung über einen Grabstein in den Gamansischen Papieren Bl. 113 ergibt. *„Anno Dominicae Incarnationis millesimo LX Ind. V Waltherius bonis operibus semper intentus et eleemosynis vacans et orationibus et hujus Paradisi auctor magnificus.“*

Der auf dem Steine Genannte ist nicht näher bekannt. Die Indiction von 1060 (XIII) stimmt nicht zu V des Steins; es scheint die Inschrift schwer leserlich gewesen zu sein.

4. Stein von 1197 im Dome.

Aus dem Mauritiusstifte wurde dieser Stein in den Ostchor des Domes verbracht. Seit 1871 ziert er die Wand des Kreuzganges am Dome. Die Inschrift in Uncialbuchstaben läuft um den Rand des länglichen viereckigen Steines; am Ende der Schrift krümmt sich ein kleiner Drache:

Anno Domini MC
LXXXXVII obiit Katherina dicta de lap....
uhel vxor
Folzonis in die beati Bartholomei.

Die Möglichkeit, dass bei dem Umbrechen der Schrift an der ersten schadhaften Ecke nach *MC* noch ein zweites *C* zu lesen wäre, ist nicht ausgeschlossen.

Der gothische Baustil.

Von Dr. J. Dippel.

(Fortsetzung.)

Wenn wir uns nun das, was über das Aeussere des gothischen Gotteshauses gesagt wurde, vergegenwärtigen und uns das äussere Gesammtbild eines solchen vorstellen, so werden wir wohl gezwungen sein, einzugestehen, dass sich uns das Aeussere darstellt wie ein grossartiges Krystallgebilde, oder vielmehr wie ein grosses Pflanzengewächs, das bei einem einheitlichen Stamme eine unzählbare Reihe von Aesten, in geometrischen Formen geordnet, den Sonnenstrahlen entgegenbreitet, um von diesen die belebende Kraft sich zu erholen.

Das Aeussere der gothischen Kirche ist nur ein Widerschein des Inneren, nur der schwache Ausdruck des im Inneren herrschenden Systems von Gliederungen, die wir nun noch kurz betrachten müssen.

Was nun im Inneren vor Allem unsere Aufmerksamkeit auf sich ziehen muss, das ist die Construction der Pfeiler und der auf ihnen ruhenden Gewölbebildung.

Um vorerst von den Pfeilern zu reden, so sind sie nicht mehr wie im Basiliken- und auch im romanischen Stile gemischt, sondern alle in einer und derselben Reihe stehenden Pfeiler sind vollkommen gleich gebildet. Im Uebrigen gibt es doch dreierlei Gattungen von Pfeilern, nämlich von allen Seiten bis zu ihrem obersten Schlusse freistehende, dann an den Wänden und Ecken sich emporziehende Halb- und Viertelpfeiler und endlich solche, die in Schiffen von ungleicher Höhe aus vollrunden und wieder bloss anlehnenden Theilen bestehen. Aber nicht bloss dadurch unterscheidet sich das gothische Pfeilersystem von dem romanischen, dass alle Pfeiler gleich sind, sondern auch die Form des Pfeilers selbst weicht von der des romanischen ab. Der gothische Pfeiler wird nämlich nicht als schwere Masse behandelt, sondern in einen lebendigen Pfeilerbündel aufgelöst, indem mit der runden, aus gut bearbeiteten Werkstücken zusammengefügten Pfeilerkrone etwas ausgezogene, durch tiefe Kehlen getrennte Dreiviertel- oder Halbsäulen verknüpft werden, welche man Dienste heisst, weil sie als Stützen der darauf lastenden Gewölberippen zu dienen haben. Aus diesem Zwecke und dieser Bestimmung der Dienste ergibt sich auch die Anzahl derselben, die sich eben nach der Anzahl der Gewölberippen richten musste. Die geringste Anzahl derselben beträgt in den entwickelten Bauten acht, nämlich vier stärkere für die Längen- und Quergurten [1]) (alte Dienste) und vier schwächere für die

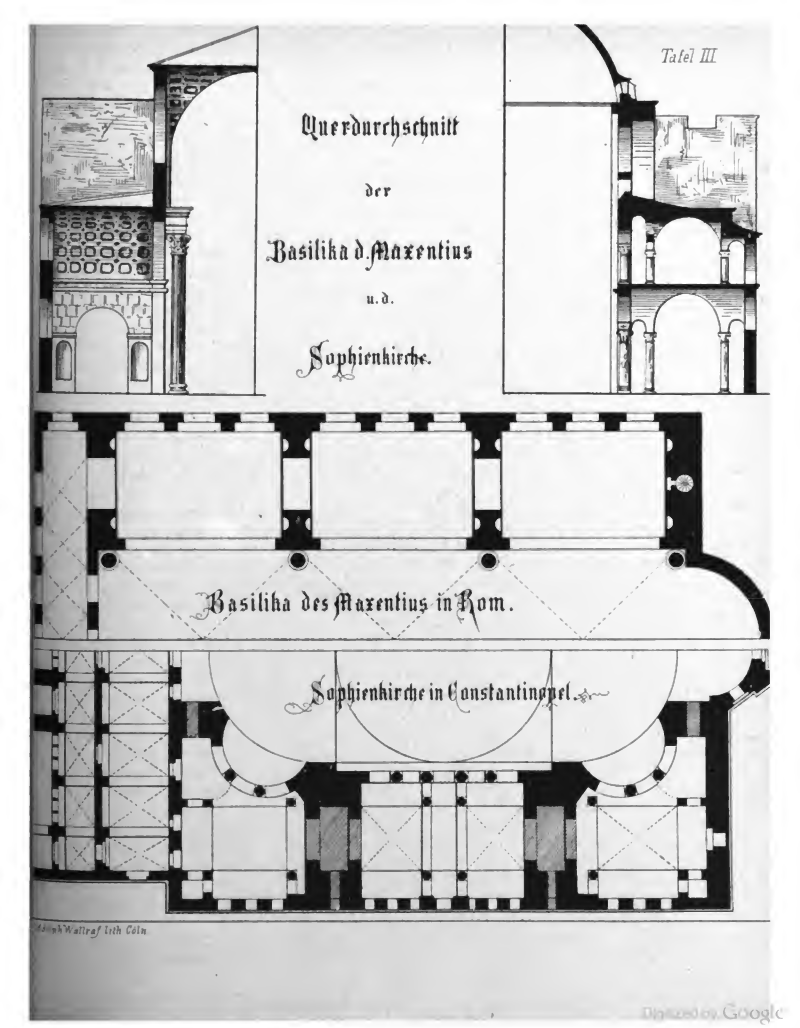
1) Oder die Scheide- und Gurtbogen.

Kreuzrippen[2]) (junge Dienste). Dadurch erhielt der Pfeiler im Grundriss die Form eines griechischen Kreuzes, das in ein über Eck gestelltes Quadrat mit verstutzten Ecken eingeschrieben werden konnte.

Um diesen aus verschiedenen Diensten zusammengesetzten Pfeiler nicht als eine blosse äussere lose Vereinigung, sondern als ein einheitliches organisches Ganzes erscheinen zu lassen, musste an seinem Fusse ein Glied angebracht werden, welches den ganzen Pfeilerbündel umfasste. Und dieses Glied ist der Sockel, der also allein die Einheit des Pfeilers ausdrückt und so zu sagen den Grundstock bildet, aus welchem die einzelnen Dienste als eben so viele einzelne Pflanzenstengel hervorwachsen. Die Form dieses Sockels ist zu unterst polygon, meistens viereckig mit abgenommenen Ecken; über diesem stehen dann Halbpolygone, welche den Uebergang bilden von der einheitlichen Grundfläche zu den Basen für die einzelnen Dienste, die gleichsam polygon gestaltet und in zwei Absätzen durch feine bandartige Glieder, in denen oft die Form der attischen Basis nachwirkt, unter einander und mit dem Pfeilerkern verbunden sind. Ueber diesen drei Gliedern des Sockels erhebt sich aber noch nicht unmittelbar der Säulenschaft des Dienstes, sondern eine weitere, aus Plinthe, Einziehung und Pfühl bestehende Abtheilung, die man als die eigentliche Basis des Dienstes-Schaftes ansehen kann. Der Schaft des Dienstes selbst hat keine weitere Gliederung bis hinauf zum Capitäl, welches durch ein schmales, scharf gekantetes Glied mit dem Schafte verbunden ist. Das Capitäl besteht aus einer glockenförmigen Erweiterung der Dienste, um welche scharf ausgearbeitete Kränze, oft nur zwei, lose gelegt wurden, so dass sie nur wie angeheftet erschienen. Diese Kränze waren an den Stellen, wo der Pfeilerkern zum Vorscheine kam, unterbrochen, so dass nur die Dienste mit Capitälen begränzt erschienen, während die schlanken Höhlungen dazwischen frei blieben. Diess wenigstens ist die Form des Capitäls an den ausgebildeten Bündelpfeilern, also in der Zeit des blühenden oder reichen gothischen Stiles (1300 bis gegen 1420), während in der Zeit der Frühgothik (1225—1300), wo die runden Pfeiler nur sparsam gegliedert waren, so dass man den runden Pfeilerkern noch deutlich zwischen den vier oder acht Diensten durch erblickte, das Capitäl nur mit einzelnen Blättern besetzt war, die auch oft in den Zwischenräumen der Dienste, also am runden Pfeilerkern selbst, angebracht waren, so dass der gesammte Pfeiler mit einem Laubschmucke von nicht mit einander verbundenen Blättern umfasst war. Man sieht also daraus, dass das gothische Capitäl, weit entfernt von der plastischen Fülle und Vielseitigkeit der romanischen Form, sich durch eine gewisse edle Einfachheit auszeichnet, was auch noch in der Wahl der verwendeten Blätter sich zeigt. Diese nämlich wurden stets der heimischen Flora entlehnt, und zwar kamen in getreuer Nachahmung der Natur in anmuthigem Wechsel die Blätter der Eiche, des Epheu's, der Rebe, der Rose, der Distel, der Stechpalme u. s. w. zur Anwendung.

So viel möge genügen über die Construction der Pfeiler des Mittelschiffes. Dass der denselben gegenüberliegende Wandpfeiler keiner so grossen Gliederung bedarf, versteht sich von selbst, da derselbe nur einen starken Dienst für die Gurtbogen und zwei schwächere für die Gradbogen und zwei noch geringere für die über dem Fenster längs der Umfassungsmauer sich hinziehenden Schildbogen nöthig hat. — Von den Pfeilern, denen nach aussen die Strebepfeiler entsprechen, wird der gesammte Aufbau gestützt und getragen, die Mauerwand sowohl als auch das Deckengewölbe. Von den alten Diensten an der Ost- und Westseite des Pfeilers gehen die Längengurten aus, welche die Arkaden des Schiffes bilden, über welchen als Füllwerk eben die Wand des Mittelschiffes sich erhebt, der Schwere beraubt durch die grossen Oeffnungen, mit denen sie durchbrochen ist. Wie wir nämlich bei Betrachtung des Aeusseren der gothischen Kirche, wo sich uns zunächst die Langseite des Nebenschiffes präsentirte, die Durchbrechung der Mauerfläche durch die grossen Fenster hervorgehoben haben, so müssen wir auch im Innern dasselbe bemerken bezüglich der Wandflächen des Oberbaues oder des Mittelschiffes. Ueber den Arkaden, welche das Mittel- von den Nebenschiffen scheiden, erhebt sich ein Laufgang, Triforium, aber bloss in der Tiefe der Mauer und nicht, wie bei den romanischen Kirchen, über den Seitenschiffen sich hinziehend. Die Rückwand dieser nach dem Mittelschiffe geöffneten Laufgänge ist theils eine glatte Mauer, theils aber auch hat sie einer Fensteranlage Platz gemacht, die dann meistens in unmittelbaren Zusammenhang tritt mit den Hauptfenstern, welche den übrigen Raum über dem Triforium bis zum Gewölbe hin ausfullen. Die Construction und Gliederung der Fenster kennen wir bereits, wesshalb hier nur zu bemerken erübrigt, dass zwischen denselben, wie aussen die Strebepfeiler, so im Innern die eigentlichen Pfeiler sich erheben, welche als Stützen und Träger des Gewölbegerüstes dienen, d. h. der Gurtbogen, die von Pfeiler zu Pfeiler, sowohl in der Länge als in der Breite des Bauwerks (Längen- und Quergurtbogen) gezogen

2) Die Gradbogen oder Diagonalrippen.


Tafel III
Querdurchschnitt
der
Basilika d. Maxentius
u. d.
Sophienkirche.
Basilika des Maxentius in Rom.
Sophienkirche in Constantinopel.
Joseph Wallraf lith Cöln

sind und den Einschluss, die Umrahmung des Gewölbes bilden. Diese Gewölbegurten erscheinen ja als fortgesetzte Bewegung des Pfeilers, der sich eben über das Capitäl hinaus fortsetzt und sich in die einzelnen Bogen entfaltet, die sich in einem gemeinsamen Scheitelpuncte oder Schlussstein mit den von den gegenüberliegenden Pfeilern anslaufenden Bogen und Rippen zu einem vollkommenen Netze zusammen schliessen, welches durch leichte Gewölbekappen, die hier als blosse Füllwände dienen, ausgefüllt wurde. Freilich ist dieses sogenannte Netzgewölbe, das man auch Sterngewölbe nennt, erst die letzte Entwicklung des gothischen Gewölbebaues; aber diese lag schon im Principe der gothischen Architektur, in dem Streben möglichster Entlastung und Aufhebung der Schwere, eingeschlossen, woraus sie im vierzehnten Jahrhunderte dadurch sich herausbildete, dass man die Rippen, welche die aus einer grösseren Anzahl von Kappen zusammengesetzten Gewölbe umfassten, vermehrte und alle Bogen von gleicher Stärke und gleicher Bedeutung bildete und dabei zuweilen die eigentlichen Gurtbogen ganz wegliess. Bevor man jedoch zur Ausbildung dieser Sterngewölbe kam, war ein nicht geringer Unterschied zwischen den verschiedenen Bogen bemerkbar. So sind namentlich die Scheidbogen (d. h. die Längengurten der Arkadenreihen und die die Gewölbefelder abgränzenden Quergurten), die mit so vielen Gliedern des Säulenschaftes, als ihre Breite einnehmen, also wenigstens mit dem vierten Theile des Schaftumganges in Verbindung stehen, in grössere und kleinere Gruppen gegliedert,[1]) während die Gradbogen und Diagonalrippen einen zarteren Durchmesser hatten und eben desshalb auch eine feinere, leichtere und zartere Gliederung verlangten. Die Form der Gliederung ist übrigens dieselbe. Sie bestehen nämlich in einem Wechsel von vortretenden und tief eingezogenen Gliedern (die jedoch feiner und mannigfaltiger sind als am Pfeiler), laufen nach vorn in eine Spitze zu und schliessen am vordersten Gliede mit einem feinen Rundstab, dem ein Plättchen vorgelegt ist, so dass sie im Durchschnitt ein birnen- oder herzförmiges Profil erhalten. — Die Schlusssteine der Rippen, d. h. die Puncte, wo sich die Diagonalen durchschneiden, sind meistens ringförmig und mit irgend einer Verzierung, einer Blätterrose oder einem Wappen oder einem Heiligenbild, versehen.

Hiermit können wir die Darlegung des Systems oder der constructiven Glieder des gothischen Kirchenbaues als beschlossen ansehen. Nur möge noch die Bemerkung hier Platz finden, dass man zur stärkeren Hervorhebung der architektonischen Gliederung sich noch des Farbenschmuckes bediente. Namentlich fand der Farbenschmuck seine Anwendung in den einzelnen Diensten der Gewölbegurten und an den Capitälen, an welchen auch häufig Vergoldung vorkommt. Mit diesem Farbenschmuck und dem glänzenden Golde an den Pfeilern und Capitälen stehen die Glasgemälde in harmonischem Verhältniss und sie führen die Polychromie des Inneren zu einem schönen, entsprechenden Abschluss.

Wenn wir uns nun zum Schlusse dieser Darstellung einen gothischen Dom vergegenwärtigen, so werden wir das Urtheil begreifen, welchem Lasaulx Ausdruck gegeben, wenn er sagt: „dass in der That der Totaleindruck, den diese wunderbaren Dome machen, von innen und aussen, dort durch das magische Farbenlicht ihrer in Fenster verwandelten Wände, hier durch die himmelanstrebenden Thürme und die Unendlichkeit des Details, mit welchem das Ganze geschmückt ist, ein so mächtiger und erhabener wird, der die Seele in ihren Wurzeln ergreift und über die Erde emporhebt, als je ein Werk menschlicher Hände hervor zu bringen vermocht hat".

Legen wir nun an das gothische Kirchengebäude, das wir im Bisherigen hinlänglich kennen gelernt haben, jene Kriterien der Schönheit an, an denen jedes Kunstwerk geprüft werden muss, und halten wir Umschau über die Befolgung jener Gesetze, nach denen jeder Bau gestaltet sein muss, wenn er als schön soll gelten können: so werden wir wohl nicht anders können, als dem Urtheile derjenigen beizustimmen, die da behaupten, dass der gothische Bau vom ästhetischen Standpuncte aus den romanischen weit überhole und an Reichthum und Schönheit der Formen denselben weit hinter sich zurücklasse. Nun aber haben wir früher behauptet und auch zu beweisen gesucht, dass der romanische Baustil den ästhetischen Anforderungen in einem viel höheren Maasse als alle vorausgegangenen Entwicklungsstufen der Architektur entspreche, also schöner sei als der griechische, römische und Basilikenstil. Ist also dieses Urtheil richtig, so müssen wir jetzt behaupten, dass im gothischen Stile die höchste Stufe der Schönheit gegeben sei, welche die Architektur bisher zu ersteigen vermochte. Ob indess „der deutsche Stil in jeder Beziehung als die Vollendung der ersten Kunstform", d. h. der Architektur zu betrachten sei, wie namentlich Deutinger geltend machen will, dies ist eine Frage, die nicht so einfachhin bejaht werden darf, wenn man nicht von vornherein den kommenden Geschlechtern jede Fähigkeit der Weiterführung architektonischer Entwicklung ab-

1) Auch sind die Quergurten stärker und reicher gegliedert als die Rippen, erst in der späteren Zeit sind sie gleich stark.

sprechen und sie dazu verurtheilen will, bloss die Leistungen der Vorzeit zu erhalten und nach den Mustern vergangener Jahrhunderte ihre Bauthätigkeit zu bestimmen. Wenigstens wird Derjenige obige Frage nicht schlechthin bejahen dürfen, der auch in Bezug auf die übrigen Culturzustände, und namentlich auf dem Gebiete der Wissenschaft, nicht mit dem Stillstehen bei den Leistungen des Mittelalters sich begnügt, sondern eine Weiterführung und Fortentwicklung derselben für möglich hält und auch dahin strebt, diese Möglichkeit zur Wirklichkeit zu machen, — wenn man nicht etwa den innigen und lebendigen Zusammenhang des gesammten Culturzustandes und besonders der wissenschaftlichen Bildung eines Volkes mit seiner Kunstthätigkeit gänzlich läugnen will.

Wenn man indess die Gothik auch nicht für die absolut höchste Form und die schlechthinige Vollendung der christlichen Architektur betrachtet, so muss man doch jedenfalls dies zugestehen, dass sie bis auf den heutigen Tag von keiner anderen Stilform erreicht, geschweige denn übertroffen worden sei.

Um diesen Satz im Einzelnen zu erhärten und zu beweisen, müssten wir die ganze obige Beschreibung und Darlegung des Systems nochmals wiederholen, wozu der Raum und auch die Zeit nicht gegeben ist. Im Allgemeinen aber werden wir von der Richtigkeit der Behauptung uns überzeugen, wenn wir erwägen, dass der gothische Bau sich darstellt als ein aus vielen Theilen bestehendes und einheitlich zusammengesetztes Ganzes, dass die Theile unter sich und mit dem Ganzen in schönem harmonischem Verhältniss stehen, und dass namentlich das Gesetz der Eurhythmie hier seine Geltung erlangt hat in einer Weise, wie es früher nirgends der Fall war, selbst die griechische Architektu. nicht ausgenommen. Nehme ich auch keinen Anstand, die „objective Klarheit, maassvolle Schönheit und künstlerisch vollkommene Ausführung" der hellenischen Tempel, namentlich der Marmortempel des Perikleischen Zeitalters, anzuerkennen und zugleich zuzugestehen, dass der griechische Säulentempel ein vollkommener Ausdruck des religiösen Bewusstseins der Griechen gewesen, so muss ich doch bemerken, dass eben dieses religiöse Bewusstsein der Griechen keineswegs der Art war, dass die Verkörperung desselben allen Anforderungen entsprechen und in vollendeter Schönheit hätte erscheinen können. Die Schönheit der griechischen Tempel ist in der That eine „maassvolle" im buchstäblichen Sinne, d. h. eine Schönheit, deren Grund in den geometrischen Verhältnissen, in der Klarheit und Bestimmtheit der Construction zu suchen ist, die aber dem eigentlichen Ziele der Baukunst, welches in der Emporhebung der unorganischen Natur auf die nächst höhere Stufe durch Belebung und Vergeistigung der Materie besteht, nur in ganz geringem Maasse entgegenstrebte, indem nur in der Säulenbildung ein Versuch gemacht ist, über das geometrische Ideal hinaus zu gehen und Leben in den ganzen Bau zu bringen. Dieses Leben ist aber nur — so zu sagen — von aussen hinzugekommen, und war nicht die treibende, aus dem Inneren herauswirkende, organisch gestaltende Kraft; dieses leise Aufgehen des Lebens war nur eine äussere Zierde ohne innere Bedeutung, wie überhaupt der ganze griechische Tempel ein Aussenbau war und nur dem Aeusseren eine „künstlerisch vollkommene Ausführung" angedeihen liess, während das Innere zu keiner wahren Geltung gelangen konnte. Die christliche Kirche dagegen ist ein Innenbau, ein aus einem inneren Lebensgrunde Herauswachsendes und organisch sich Gliederndes; und gerade dieses ist es, was den ungeheuren Fortschritt bezeichnet, den die christliche Architektur gegen die antike Baukunst gemacht hat. Indess entspricht auch die altchristliche Basilika noch nicht den Anforderungen der Aesthetik, da sie zu sehr den Charakter des blossen Bedürfnissbaues an sich trägt und der organisirenden Kraft keine gehörige Entfaltung gestattete, wesshalb die Vermittlung der Glieder und die Versöhnung der Gegensätze noch viel zu wünschen übrig liess. Diesem Mangel wurde, wenigstens theilweise, abgeholfen durch Einführung des Gewölbebaues, wodurch ein Uebergang von der geraden Linie zur Curve, vom Eckigen zum Runden hergestellt wurde. Die organische Verbindung beider Formen charakterisirt nun den romanischen Bau, in welchem zwar auch geometrische Verhältnisse die Grundlage bilden, aber nicht mehr allein sichtbar werden. Vielmehr sind dieselben mit verschiedenen Formen und Bildungen verhüllt und überkleidet, wodurch eine innige Verbindung der Theile bewirkt wird, ein Verwachsensein derselben unter einander zur geschlossenen Einheit, so dass im romanischen Baue schon eine Erhebung der Materie zum Organischen angestrebt erscheint, wenn auch der Charakter des Lebendigen nicht vollends zur Darstellung gebracht ist. Es herrscht nämlich noch die horizontale Richtung vor, die eine Forderung der Schwere der Materie ist; die Schwere anscheinend zu überwinden. war dem romanischen Baue[1]) nicht gelungen, wesswegen auch die massiven Pfeilerbauten als unerlässliches Bedürfniss erscheinen und auf solche Weise des Charakters der Selbständigkeit entkleidet und nur als dienende

1) Trotz seiner Richtung nach oben.

Glieder des Ganzen begreiflich sind. Es herrscht also im romanischen Baue zwar das Gesetz der Einheit, das Gesetz der Symmetrie und auch das Gesetz der Eurhythmie in so weit, als die starren Gegensätze vermittelt erscheinen; es sind aber die Uebergangsglieder und die einzelnen Theile überhaupt nicht als selbständige Glieder zur Geltung gekommen. Und so muss die romanische Kirche zwar als ästhetisch und schön bezeichnet werden, jedoch eignet ihr dieses Prädicat nur in einem solchen Grade, der jedenfalls eine Steigerung zulässt. Ich muss darum dem Urtheile eines namhaften Kunsthistorikers beistimmen, welcher sagt: Der romanische Dom weise in seiner ganzen Anlage nach oben, indess hätte das Aufstrebende noch mehr hervorgehoben und das ästhetische Element mehr berücksichtigt werden können. Was nun der romanische Stil angedeutet und angestrebt aber nur unvollkommen erreicht hatte, das ist dem gothischen Stile vollkommen gelungen, wesshalb man von ihm sagen kann und muss, dass er vom ästhetischen Standpuncte aus als das Vorzüglichste und Schönste bezeichnet werden muss, was bis jetzt in der Architektur geleistet worden ist, ja dass er, seiner Idee nach, vollkommen das durch die oben aufgestellten Gesetze bezeichnete Ideal der Architektur zur Verwirklichung bringt.

Der gothische Bau erscheint nämlich als eine aus einer Reihe von einzelnen Theilen zusammengesetzte Einheit. Und zwar ist diese Einheit nicht eine bloss mechanische, geometrische oder krystallinisch zusammengefügte, sondern sie ist eine organische, innere und lebendige, da ja bei aller Fülle an Formen die einzelnen Theile mit der Gesammtanlage in genauem organischen Zusammenhange stehen. Nicht minder zeigt sich in ihm das Gesetz der Symmetrie beachtet, da die Gliederung des Grundrisses eine Menge von übereinstimmenden Theilen hervorgebracht hat, die sich in schönster Weise um das centrale Rechteck gruppiren. Ganz vorzüglich aber ist im gothischen Stil das Gesetz der Eurhythmie zur Anwendung gekommen, wodurch der Bau als belebt und individuel erscheint. Jedes einzelne Glied, jeder Pfeiler im Inneren, jeder Strebepfeiler am Aeusseren, jedes einzelne Fenster, jede Fiale, jeder Thurm und jedes Thürmchen, kurz jeder einzelne Bestandtheil erscheint reich gegliedert und organisch, erscheint als ein für sich bestehendes Ganzes, als selbständiges Glied im gesammten Organismus, so dass seine dienende und dem Ganzen unerlässliche Stellung nicht in die Augen fällt. So ist z. B., um nur auf dieses Eine hinzuweisen, der Strebepfeiler ein architektonisches Bedürfniss des gothischen Stiles. Aber trotz seiner Nothwendigkeit zur Haltbarkeit des Gebäudes ist er so gegliedert und so gestaltet, dass man darüber seinen Dienst vergisst, dass man ihn als ein für sich vollendetes Kunstwerk betrachten kann. Und so erscheint jeder der vielen Bestandtheile, die zu einem organischen Ganzen verwachsen sind, als eine Schönheit für sich, weil er als ein freies Glied sich darstellt, nicht der gemeinen Nützlichkeit oder dem blossen Bedürfnisse unterworfen. Diese kurze Andeutung genügt uns, um einsehen zu können, dass am gothischen Baue die Schönheitsgesetze und das dadurch bedingte und bestimmte Ideal der Architektur eine vollkommene Darstellung und Erscheinung gefunden. Und somit können und müssen wir uns einverstanden erklären mit jener ästhetischen Würdigung des gothischen Domes, die der treffliche Dursch gegeben hat in folgender Stelle, die ich ganz anzuführen mir nicht versagen kann. Dursch schreibt also (S. 322—323):

„Betrachten wir das Aeussere des gothischen Domes in der Gesammtheit seiner Theile, so können wir ihm das Prädicat der vollkommensten architektonischen Schönheit nicht versagen, denn er ist ein Organismus, d. h. alle Theile haben eine organische Gestalt angenommen und sich zu einer lebensvollen Einheit verbunden. Sie verhalten sich zu einander, wie ein Stamm zu seinen Zweigen, Blättern und Blüthen. Das Eigenthümliche dieser Architektur ist es, dass jeder Theil eine formelle Selbständigkeit erlangt hat, oder an sich als etwas Schönes betrachtet werden kann, seine volle Bedeutung und seinen wahren Werth aber nur in seiner Verbindung mit dem Ganzen hat. Der Bau besteht aus lauter Gliedern, welche von demselben Geiste durchdrungen und gestaltet sind, der das Innere gestaltet hat. — Die Glieder beurkunden daher durch ihre Organisation, dass sie zusammen gehören. Die Architektur darf, wenn sie auch die vollkommenste ist, ihre geometrische Grundlage nicht verlassen und verläugnen; wir bemerken daher auch an dem gothischen Bau, dass die geometrischen Verhältnisse nach allen Dimensionen nicht vernachlässigt, sondern nur so behandelt wurden, dass sie nicht zunächst und unmittelbar in die Augen fallen. Der ästhetische Werth des gothischen Domes besteht eben darin, dass die geometrischen Verhältnisse so gestaltet und mit architektonischer Zierde überkleidet sind, dass das Nothwendige und Nützliche der Architektur in Hintergrund tritt und sie als eine freie Kunst erscheint. Obgleich der gothische Dom auf mathematischen Verhältnissen beruht, so sind dieselben doch nur die Träger des Gebäudes, das Knochengerüst, auf welchem sich ein pflanzenartiger Organismus gelagert und ausgebreitet hat. Wie der Pflanzen-Organismus sich senkrecht von

der Erde erhebt, sich nach oben verjüngt, vielfach gliedert und erneuert und in schlanker Gestalt zum Lichte emporsteigt, so besteht das Aeussere aus lauter schlank aufwärtsstrebenden Gebilden, die vielfach gegliedert sind und sich nach oben verjüngen, was sich besonders in den Strebepfeilern und Thürmen, Fialen und Thürmchen deutlich ausspricht. Obgleich alle diese Bildungsformen auf geometrischen Verhältnissen beruhen, sind sie doch so weit krystallisirt und pflanzenartig überkleidet, dass die architektonischen Grundverhältnisse nicht zunächst in die Augen fallen. Das Ganze hat sich aufgelöst in verschiedene schlanke, emporstrebende, unter einander verbundene Gestalten, so dass das Aeussere wie ein Labyrinth von Bildungen erscheint, in welchem die geometrischen Verhältnisse nicht so leicht zu finden sind, und das sich wie die Pflanze als ein in bestimmtem Maasse Gewordenes aber noch nicht Ausgewachsenes darstellt."

Erscheint nun so das Aeussere als architektonische Schönheit, so muss selbstverständlich auch das Innere, von dem ja das Aeussere nur der Abglanz ist, schön genannt werden können. Die Schönheit im Innern des gothischen Baues offenbart sich nun in dem Verschwinden der grossen Wandflächen, in dem Streben, die Pfeiler wie einen Baum aus dem Boden entspringen, sich in verschiedene Zweige und Aeste entfalten zu lassen und demselben eine vegetabilische Gestalt zu geben, wodurch auch das Gewölbe belebt wird, da ja dessen Füllungen eben als die Blätter erscheinen an den sich verzweigenden Aesten. Und so erscheint der ganze Innenbau so gut wie das Aeussere als architektonische Schönheit, weil Alles Leben athmet und überall das geometrische Element durch das vegetabilische oder organische geschwächt und gemildert erscheint, wodurch das Ganze vergeistigt sich darstellt.

Wenn sich nun die gothische Architektur vom ästhetischen Standpuncte aus als die vollkommenste Form der bisherigen Kunstentfaltung darstellt, so liegt die Vermuthung nahe, dass der gothische Dom auch dem religiös-kirchlichen[1]) Principe mehr als die übrigen kirchlichen Bauarten entspreche, da die Schönheit nicht leicht von der Wahrheit und Güte getrennt sein kann, diese Eigenschaften aber in der That dem christlichen Religionsprincipe beigelegt werden müssen. Ist ja doch die christliche Religion als Offenbarung des absolut wahren Gottes wesentlich der Inbegriff der höheren Wahrheit, die den Menschen aufklärt über sein wahres Verhältniss zu Gott und über seine Aufgabe und Bestimmung, die darin besteht, an sittlicher Güte und Vollkommenheit immer zuzunehmen und sich der absoluten Vollkommenheit und Heiligkeit immer mehr ähnlich zu machen, um dadurch zum Genusse der ewigen Schönheit und der höchsten Herrlichkeit und Seligkeit sich zu befähigen. Diese ewige Schönheit des Himmels ist das Ziel und der Gegenstand alles Sehnens und Strebens eines christlichen Herzens. Und dieser Richtung nach oben, dieser Sehnsucht des Herzens kommt auch der Cultus in verschiedenster Weise zu Hülfe; ja, der gesammte Cultus ist zuletzt nur dazu da, um den Menschen stets zum Unendlichen hinzuweisen und ihm die Mittel und Wege zur Vereinigung mit Gott an die Hand zu geben. Dieser Idee des Cultus muss demnach auch das Cultusgebäude, die Kirche, in welcher die Mysterien des Cultus gefeiert werden, entsprechen. Wir haben nun oben gesagt, dass schon die romanische Architektur dem christlichen Grundgedanken Genüge leistet, indem der romanische Dom in seiner ganzen Anlage nach oben weise und einen dem christlichen Gotteshause angemessenen Schmuck zeige.[1]) Wir bleiben auch jetzt noch bei dieser Behauptung stehen, was uns aber nicht hindern kann, es auszusprechen, dass der gothische Dom dem Streben nach dem Unendlichen und Uebersinnlichen einen noch viel kräftigeren Ausdruck gibt als die romanische Kirche. In der That fand im gothischen Stile die Idee des christlichen Cultus, die himmelanstrebende Sehnsucht einerseits, so wie die geheimnissvolle, unergründliche Tiefe des christlichen Glaubens andererseits ihren würdigsten und kräftigsten Ausdruck. Der kühn gedehnte, Alles beherrschende Spitzbogen, die hoch zu den Wolken emporstrebenden Thürme, die riesigen Pfeiler und Säulen, die hochgeschwungenen Bogen und Gewölbe, die plastischen, ewige Wahrheiten symbolisirenden Formen,[2]) die dämmernden, mit magischem Lichte übergossenen Hallen, Alles zieht hier den Geist mächtig nach oben und verkündet ihm die geheimnissvolle Nähe der Gottheit. Und so ist denn der gothische Dom in Wahrheit ein gewaltiger Prediger,[3]) der uns beständig ein eindringliches „*Sursum corda*" entgegenruft. Schön sagt in dieser Beziehung Deutinger bei Betrachtung des Thurmes am Münster zu Freiburg: „Wenn der Stein Flügel sich nimmt und von der Erde zur Höhe sich schwingt, wenn er die schwere Last der Erdhaftigkeit von sich abschüttelt und wie ein leichtbeschwingter Elfe

1) Vergl. auch Jungmann, S. 434—442.

1) Ueber das Verhältniss des Dreiecks zum Viereck und somit der Gothik zum Romanismus vgl. Dursch, symb. Char., S. 107—108.

2) Mystische Bedeutung dieser Figuren, siehe Jungmann, S. 438.

3) Hettinger, II. 2. S. 164 f.

in luftige Höhen sich hebt: wie sollte des Menschen Gedanke bei einem solchen Anblick schwerfällig und plump an die Erde gebannt bleiben können?" u. s. w. (Reise nach Paris, S. 150.)

Aber nicht bloss zum Unendlichen will der christliche Geist den Menschen emporführen, wenn auch dieses seine eigentlichste und höchste Aufgabe ist, sondern er will ihn auch zur Liebe zu seinen Mitmenschen bringen, und zwar soll er dieselben lieben aus Liebe zu Gott, weil sie Kinder Gottes sind und das Ebenbild Gottes in sich tragen. „Liebe Gott über Alles; deinen Nächsten aber wie dich selbst!" Sucht nun die christliche Religion den Menschen vermöge des ersten Gebotes zum Ewigen und Unendlichen emporzuweisen, so will sie ihn durch das andere zur Gemeinschaft und Vereinigung mit den übrigen Gläubigen führen, wodurch Alle sich als Glieder einer und derselben grossen Gottesfamilie, deren Haupt Christus ist, betrachten lernen sollen. Darum sagt auch der Apostel: „Gleichwie wir an einem Leibe viele Glieder haben, alle Glieder aber nicht dieselbe Verrichtung haben, so sind wir Viele ein Leib in Christo, einzelne aber unter einander Glieder." (Röm. 12, 4.) Dass die gothische Architektur auch ein Sinnbild dieser Einigung von selbständigen Gliedern zu einer grossen Familie abgeben könne, haben wir weiter oben schon angedeutet, indem wir bemerkten, dass jedes einzelne Glied als eine Schönheit für sich selbst erscheine und als selbständiges Ganzes frei für sich betrachtet werden könne und doch in dieser individuellen Freiheit — wenn ich so sagen darf — dem Gesammt-Organismus als integrirendes Glied einverleibt sei und nur im Dienste des Ganzen seine volle Bedeutung erhalte. Soll aber der Mensch seine Stellung als Glied einer Familie ausfüllen und in Liebe mit seinen Nebenmenschen zusammenwohnen, so muss er der Selbstsucht und dem Eigennutze entsagen und die sinnliche Natur überwinden und das niedere Element unter die Herrschaft des Geistes bringen. Selbst auch diese Mahnung kann der gothische Bau uns in die Erinnerung rufen, indem wir an ihm sehen, dass die Materie ihre Eigenthümlichkeit, die abwärts ziehende Schwere, verloren und einen geistigen Charakter angenommen habe und den Geist Christi, der im Mittelalter das deutsche Volk beseelte, verkörpert darstelle. Der Geist des Christenthums nämlich wirkt reinigend, heiligend und verklärend auf den sinnlichen Theil des Menschen und treibt den Menschen an, nach Heiligkeit zu streben. Dieses Streben nach Heiligkeit des Lebens „konnte in nichts einen so grossartigen künstlerischen Ausdruck finden, als in dem gothischen Dombau, der in seinem weiten Umfange die vollständigste Bewältigung, Belebung und Verklärung der todten Materie auf architektonische Weise darstellt".

(Fortsetzung folgt.)

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Düsseldorf. Der Baumeister Dr. Lotz in Marburg ist als Professor und Vertreter der königlichen Kunst-Akademie hieher berufen worden, um den im December v. J. ausgeschiedenen Professor Giese als Lehrer der Architektur und Perspective zu ersetzen. Dr. Lotz hat den Ruf angenommen und sein Amt bereits angetreten.

Der Historienmaler Albert Baur hierselbst hat unter ehrenvollen Bedingungen einen Ruf als Professor und Lehrer der Historienmalerei an die grossherzogliche Kunstschule in Weimar erhalten und angenommen.

Die hiesigen Künstler hatten bekanntlich, angeregt durch den Genremaler Professor Karl Hübner, eine Sammlung werthvoller Bilder und Skizzen geschenkt, um die Noth der Deutschen zu lindern, welche durch den Brand Chicago's so hart betroffen worden waren. Diese edle Absicht ist auf das schönste erreicht worden, indem die Versteigerung dieser Kunstwerke in New-York die Summe von achttausend Dollars eingebracht hat. Der höchste Preis, nämlich 625 Dollars, wurde für ein Gemälde von Karl Hübner: „Weinendes Mädchen auf der Brandstätte", gezahlt.

Berlin. Das Kupferstich-Cabinet des königl. Museums in Berlin ist in letzter Zeit durch ein namhaftes Geschenk bereichert worden. Prof. E. Magnus besass nämlich seit Jahren sieben Blätter Handzeichnungen, welche J. Schlesinger, in früherer Zeit auch am berliner Museum angestellt, nach der Sixtinischen Madonna ausgeführt hatte. Die Zeichnungen sind auf Tonpapier mit schwarzer und weisser Kreide mit äusserster Sorgfalt dem Originale nachgebildet und lassen, was Zeichnung der Contouren, Ausführung und Ausdruck der Charaktere anbelangt, nichts zu wünschen übrig. Dieselben sind an das Kupferstich-Cabinet geschenkt und, eingerahmt, wie sie waren, im Mittelsaale daselbst aufgestellt worden.

Dresden. (Enthüllung des Winckelmann-Denkmals zu Dresden.) Die dresdener Kunstgenossenschaft hatte bei der Feier des hundertjährigen Todestages Johann Jacob Winckelmann's beschlossen, dem grossen Begründer der neueren Kunstwissenschaft ein bleibendes Denkmal zu stiften. Das in gelungenster Weise ausgeführte Werk, bestehend in einem bronzenen Relief-Medaillon mit Winckelmann's Bildniss von G. Brossmann auf einer architektonisch verzierten Tafel von polirtem zöblitzer Serpentin nach der Zeichnung von Richard Steche, war mit Genehmigung der General-Direction der königl. Sammlungen im Treppenhause des Japanischen Palais aufgestellt worden. Hier war durch die würdige architektonische Umgebung, durch die unmittelbare Nähe der Antiken, welche zuerst der Begeisterung Winckelmann's für griechische

Kunst Nahrung boten, und der königl. Bibliothek, mit welcher jetzt die einst unter Winckelmann's Aufsicht gestellte Bünau'sche Bibliothek aus Nöthnitz vereinigt ist, die geeignetste Stelle geboten, Winckelmann's Andenken in Dresden zu ehren, und am 8. Juni, als seinem Todestage, fand die feierliche Einweihung des Denkmals in würdigster Weise Statt. In Gegenwart der eingeladenen Herren Staats-Minister Freiherrn von Friesen und von Nostiz-Wallwitz, des Herrn Oberbürgermeisters Pfotenhauer und anderer hervorragender Persönlichkeiten hatte sich die gesammte dresdener Kunstgenossenschaft versammelt, und vor dem mit frischem Lorber bekränzten, reich mit grünen Pflanzen decorirten Denkmal, welches in seiner schönen Ausführung dem Gebäude zu hoher Zierde gereicht, hielt Professor Hettner die von warmer Begeisterung durchwehte Festrede. Im Namen der Kunstgenossenschaft übergab hierauf deren erster Vorstand, Herr Thessel, die Stiftungsurkunde des Denkmals, welche von dem Staatsminister Freiherrn von Friesen, als dem Vorstande der Generaldirection der königl. Sammlungen für Kunst und Wissenschaft, übernommen wurde. Die Feier wurde durch zwei vom Kreuzschul-Chor vorzüglich vorgetragene geistliche Motetten von Homilius und Reissiger eröffnet und beschlossen.

Nürnberg. (Ausstellung im Germanischen Museum.) Der Beifall, den die Ausstellung geliehener Gegenstände allgemein gefunden hat, welche im vorigen Jahre gelegentlich des Dürer-Jubiläums im Germanischen Museum veranstaltet war, hat das Directorium dieser deutschen National-Anstalt veranlasst, die Eröffnung eines neuen Raumes im Museum durch eine zweite Ausstellung hervorragender kunstgewerblicher Gegenstände zu feiern, welche zu diesem Zwecke von verschiedenen Kunstfreunden und Sammlern hergeliehen wurden. Die Eröffnung dieser Ausstellung schloss sich an die feierliche Grundsteinlegung (am 12. Mai) zum Wiederaufbau der künstlerisch werthvollen Theile, besonders eines sehr schönen Kreuzganges, des ehemaligen Augustiner-Klosters in Nürnberg, welches von den Behörden der Stadt gegenwärtig abgetragen wird, um den Platz für einen grossen Neubau zu gewinnen. Die hier für kurze Zeit vereinigten Gegenstände wurden von Director Essenwein aus verschiedenen bedeutenden und berühmten Sammlungen, wie der des Fürsten von Hohenzollern-Sigmaringen, des Grafen Erbach-Erbach zu Erbach, des Herzogs von Coburg-Gotha, des Hof-Antiquars Pickert zu Nürnberg und mehreren anderen, mit Rücksicht darauf ausgewählt, dass sie, sämmtlich ausgezeichnet durch hohen Kunstwerth, zugleich eine Ergänzung der historisch geordneten Folgen ähnlicher Gegenstände bilden, welche das Germanische Museum selbst besitzt, und somit dazu beitragen, die Zwecke des Germanischen Museums, vor Allem die Darstellung der Geschichte der deutschen Cultur, zu fördern. Die Ausstellung enthält Goldschmiedearbeiten kirchlichen und profanen Gebrauchs des Mittelalters und der Renaissance, zum Theil mit kostbaren Emaillen und edlen Steinen (darunter auch antiken Gemmen) geschmückt, eine grosse Anzahl höchst ausgezeichneter Schwerter mit reizvollen Ornamenten, welche in Eisen getrieben, geschnitten oder tauschirt sind, dann eine Anzahl Gewehre und Pistolen mit reich eingelegten Ornamenten in Elfenbein und Perlmutter, einige alte Handschriften auf Pergament mit schönen Miniaturen, so wie einige Arbeiten in Bronze und Zinn. Auf Einzelheiten einzugehen, ist hier nicht der Ort. Doch darf der Hauptanziehungs-Gegenstand der ganzen Ausstellung, nämlich ein bisher wenig bekannter grosser silberner Pocal des berühmten nürnberger Goldschmiedes Wenzel Jamnitzer (um 1570 gefertigt), welchen Kaiser Wilhelm I. im Jahre 1867 aus Russland erkauft hat, nicht unerwähnt bleiben. — Aehnliche Ausstellungen, welche manches werthvolle, in Privatbesitz verborgene Stück ans Licht ziehen und der Wissenschaft und der Kunst-Industrie unserer Tage zugänglich machen, sollen auch in den künftigen Jahren veranstaltet werden.

Wien. (Bitte.) Der Gefertigte, seit zwei Decennien mit der Sammlung des Materials zu einem *Monasticon Cistercience*, welches zum ersten Male alle Klöster dieses Ordens beiderlei Geschlechts mit ihren Vorständen, Bischöfen, Heiligen, Gelehrten, Künstlern u. s. w. umfassen soll und bereits über 2000 Klöster enthält, beschäftigt, bittet alle P. T. Leser dieser Blätter, in deren Händen *manuscriptae chronologiae seu genealogiae monasteriorum ordinis Cisterciensis* oder ältere Monographieen von solchen Klöstern sich befinden, um freundliche Mittheilung ihrer Adressen.

P. Leopold Janauschek,
Mitglied des Cistercienser-Stifts Zwettl, Professor der Theologie im Stifte Heiligenkreuz.
(Post: Baden nächst Wien.)

Wien. Karl Sengel, früher Director der Albertina, Ehrenmitglied der Akademie der bildenden Künste, starb hierselbst am 21. Juni, 75 Jahre alt.

Paris. (Russische Ornamentik.) Unter dem Titel *„Histoire de l'Ornement Russe du Xe au XVIe siècle"* erscheint bei A. Morel in Paris eine Sammlung von Initialen und sonstigen ornamentalen Motiven aus byzantinischen und russischen Manuscripten in Farbendruck, nach der Zeitfolge geordnet und von historischem Text begleitet. Nach den Proben, die uns vorliegen, scheint das Werk für die genauere Kenntniss dieses Kunstzweiges von hoher Wichtigkeit zu werden. Die russische Regierung unterstützte die kostspielige Publication durch einen Beitrag von 35,000 Frcs. zu den Herstellungskosten und subscribirte ausserdem auf 500 Exemplare. Nur 200 Exemplare kommen in den Handel. Das Werk wird 200 Tafeln nebst erläuterndem Text umfassen. Der Preis beträgt 120 Thaler preuss. Cour.

Paris. François Forster, 1790 geboren zu Locle in der Schweiz, einer der ausgezeichnetsten französischen Kupferstecher, ist Ende Juni hierselbst gestorben.

(Hierbei eine artistische Beilage.)

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst
herausgegeben und redigirt von
Fr. van Endert in Cöln.
Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 16. Köln, 15. August 1872. XXII. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Die Urform der christlichen Basilika vor Constantin.

Von Dr. J. Stockbauer.

(Schluss.)

VI.

Die Weiterentwicklung dieser ursprünglichen Anlagen geschah nach zwei verschiedenen Richtungen und zwar 1) mit Beiziehung der in der Basilika maassgebenden Grundlagen und 2) nach dem System des Gewölbebaues der in dem Tempel der Minerva angewendeten Nischenarchitektur.

In ersterer Richtung liegt das Baptisterium Constantin's neben der Laterankirche. Von Constantin erbaut, gilt es heute noch als vorzüglichstes Baptisterium, in dem am Sonnabend vor Ostern und Pfingsten Juden und Nichtchristen getauft werden. Dass Constantin hier getauft wurde, ist eine bekannte Erfindung des Anastasius.

Ueber den Grundplan besteht kein Zweifel, desto mehr aber über den Aufbau. Hübsch nimmt an, dass ursprünglich das Ganze so angeordnet war, dass der mittlere Säulenbau über sich eine zweite Säulenstellung und dann eine Mauer trug, welche das gemeinsame Dach stützte. Vielleicht war der mittlere Raum über dem Bassin ganz unbedeckt? Die acht grossen Säulen aus Porphyr haben zur Hälfte ionische, zur Hälfte korinthische Capitäler. Die sie unter einander verbindenden Gebälkstücke sind nach spätrömischer Weise profilirt; der Architrav mit einem pfeifenartigen Ornament verziert und der Fries ausgebaucht; beide Theile nebst dem Kranzgesims aus einem einzigen Stück weissen Marmors, desgleichen auch bei der oberen Säulenreihe, welche lauter korinthische Capitäler, geraden Fries und stärkeres Gesims zeigt. Die zwei grossen, ebenfalls irgend einem antiken Monumente entnommenen Porphyrsäulen römischer Ordnung an der Vorhalle haben ausserordentlich reich gegliederte und ornamentirte Basen.

Ein zweites Beispiel dieser Richtung ist die Kirche *s. Stefano* in Rom. Es ist dies nach den gründlichen Untersuchungen von Hübsch ein specifisch christlicher Bau und nicht auf den Fundamenten eines antiken Monumentes, wie man glaubte, aufgeführt.

Sie wurde von P. Simplicius 468—483 erbaut und hat, trotz der deutlicher daran sich zeigenden Verarmung der Stadt, so merkwürdige Verhältnisse und eine so eigenthümliche Anlage, wie keine frühere Kirche der besseren Zeit.

Ein mächtiges Mittelschiff, von 22 Säulen getragen, bildet den mittleren Raum. Denselben umgibt ein weiterer Umgang, der mit seinen acht Pfeilern und den Säulen dazwischen dem Ganzen im Durchschnitt das Aussehen einer dreischiffigen Basilika gibt. An diesen Umgang lehnen sich vier Kreuzarme an, die mit demselben gleiche Decke haben, und zwischen dieselben sind vier kleinere, so zu sagen, Nebenschiffe eingesetzt, die nach aussen ein eigenes Dach, nach innen aber halbe Tonnengewölbe haben, welche mit hohlen Töpfen gebildet sind. Ein freier, unbedeckter Vorhof legt sich vor jedes dieser Seitenschiffe vor und bildet so den vollständigen Kreis des Grundplanes, der nur an den vier Kreuzarmen durch kleine Apsiden unterbrochen wird. Freilich sind gegenwärtig die ursprünglichen Umfassungsmauern grossentheils zerstört, aber noch steht der

mittlere Theil unversehrt und von dem Uebrigen wenigstens so viel, um darüber sich klar zu werden, dass nur die Einwirkung der Flachbasilika diesen Grundriss und diese Anlage ermöglichte.

In dieser Uebertragung der Formen der flachgedeckten Basilika in den Centralbau konnte kein Heil sein: die Idee desselben erfordert, dass alle Theile sich so auf das Ganze beziehen, unter sich in solche organische Verbindung treten, dass weder der Theil für sich bestehen, noch das Ganze ohne die einzelnen Theile existiren kann; was die einfachen kuppelgedeckten Rundbauten im Kleinen, das müssen complicirtere Anlagen im Grossen sein: ein streng in sich abgeschlossener Organismus, bei dem für das Bestehen des Ganzen nichts überflüssig und nichts entbehrlich sein kann.

Diese organische Weiterbildung der Centralbauten versucht die Grabkirche der Costanza, der Tochter oder, wie Andere wollen, der Schwester Constantin's an der *Via Nomentana;* die Ziegelstempel tragen den Namen Constantin's und weisen somit auf eine Entstehungszeit, die auch durch die Art der Ziegelmauerung verbürgt ist. Der mittlere Aufbau ruht auf 12 Doppelsäulen, die, von verschiedenen antiken Denkmälern genommen und desshalb ungleich, ziemlich gering gearbeitete Capitäler römischer Ordnung tragen. Die Kuppel wird von 24 vertical aufsteigenden, jedoch nicht vortretenden Rippen aus Backstein gebildet, die stellenweise durch horizontale Backsteinlagen unter sich verbunden sind, während die dazwischen liegenden Felder mit einem Guss von Mörtel und kleinen Steinen ausgefüllt sind: also genau jene Anordnung, die in dem Tempel der *Minerva medica* angewendet ist. Der Umgang schliesst sich mit Tonnengewölben an den Hauptbau noch ziemlich lose an, wie in ähnlicher Weise die Säulenstellungen um römische Rundtempel bereits in der classischen Zeit, und scheint seine statische Bedeutung für den Mittelbau ohne besondere Wichtigkeit.

Anders ist dies dagegen in der nach gleichem Grundriss und in beinahe gleichen Verhältnissen erbauten Kirche *s. Maria maggiore* zu Nocera unweit Salerno, einem Baptisterium der altchristlichen Bauperiode.

Während in *s. Costanza* die Kuppelwölbung einzig von den Mauern des mittleren Baues getragen und gestützt wird, ist in unserer Kirche zur Begegnung des Seitenschubes der Kuppel auch der Umgang in entschiedene Function genommen.

Das Kuppelgewölbe setzt sich zuerst auf den Ansatz eines Kreisgewölbes auf, welches als fortlaufendes überkragendes Kämpfergesims die Angriffspuncte des Seitenschubes mehr nach einwärts zieht, und wird dieser Seitenschub ausserdem durch den tambourartigen Maueraufsatz unter dem Dach[1]) parallelisirt. Dann aber tritt zu dem nämlichen Dienst das Tonnengewölbe des Umganges ein, welches hiefür sowohl durch die nach innen vorgelegten Strebepfeiler und Bogen, als dadurch besonders wirksam wird, dass die Ansätze des Gewölbes an dem Mittelbau um 1,3 m. höher als die äussere Umfassungsmauer angebracht sind. Apsis und Umgang waren ursprünglich nur mit einem flach abfallenden, leichten Gussgewölbe gedeckt, über welches später ein Ziegeldach gelegt wurde; die Hauptkuppel scheint jedoch von Anfang an mit einem besonderen Dache versehen gewesen zu sein.

Trotz dieser Fortschritte in der Entwicklung des Centralbaues sind aber auch hier die bei der Basilika notirten stylistischen Ungehörigkeiten noch vorhanden: die Gewölbe hat man unter sich in organische Verbindung zu setzen gewusst, aber den zwischen den Säulen und ihrem Auflager, der massiven Mauer, herrschenden Widerspruch hat man nicht beseitigt.

Dies geschah, nach den erhaltenen Denkmälern, vielleicht zuerst in der Vitalskirche zu Ravenna. Der Säulen-Unterbau ist hier dem Pfeiler-System gewichen und die Säulen sind wieder in ihr mehr eigenthümliches Gebiet der Decoration versetzt. Auch das dürfte schon als Fortschritt gelten, dass man von dem runden Grundriss weg zum polygonen gegriffen.

Acht mächtige Pfeiler tragen die äusserst merkwürdig zusammengesetzte, grossentheils aus spiralförmig gewundenen Zügen in einander gesteckter Flaschen gebildete Kuppel. Diesen Pfeilern ist der ganze senkrechte Druck derselben aufgelegt; der Seitenschub aber, so weit er durch den Maueraufsatz unter dem Dache nicht beseitigt ist, wird durch Schwebebogen, die unter sich wieder mit sanft abgedachten Gewölbeschalen verbunden sind, den durch Strebepfeilern verstärkten Umfassungsmauern zugewiesen. Zwischen diesen Pfeilern sind halbkreisförmige Apsiden eingespannt, die, mit Säulenstellungen über einander durchbrochen, mit den zweigeschossigen Abseiten verbunden und oben mit einer Halbkuppel geschlossen sind, welche wieder von dem Gewölbe des oberen Umgangs gestützt wird.

Diese Kirche wurde 526—547 erbaut, noch unter ostgothischer Herrschaft begonnen und unter byzantinischer vollendet, daher dieses Gebäude gewöhnlich unter der Rubrik des byzantinischen Stiles eingereiht wird. Allein dazu berechtigt weder der Grundriss, noch der

1) Die 8 Sporen unter dem Dache bedeuten gar nichts: gegen Rohm, — sie sind bloss angelehnt.

Aufriss, und nur die decorative Ausstattung hat Einzelheiten, die von dem hergebrachten römischen Formalismus abweichen und der inzwischen im Oriente in Schwung gekommenen Gewerksübung entstammen. Wegen der verhältnissmässig guten Erhaltung ist dieses Bauwerk eines der wichtigsten der alt-christlichen Kunstgeschichte, wichtig auch dadurch, weil hier bereits das später im gothischen Stil so vielfach verwendete Schwebebogenwerk bereits in vollster Ausbildung angewendet ist. Aber gerade dieses ist hier noch eine ungelöste Dissonanz im Organismus des Baues. Es sind diese Schwibbogen eine unkünstlerische Stütze, ein privilegirtes Gerüstwerk, dessen Dienst nach den Gesetzen des Organismus durch dem Ganzen verbundene und untergeordnete lebendige Einverleibung der Theile zu ersetzen die Aufgabe aller Baukunst ist.

Dass diese Anlage nicht auf das Abendland beschränkt blieb, beweist die Kirche des h. Sergius in Konstantinopel. Tafel II. Nr. 2.

Auch hier ist die Kuppel auf 8 Pfeiler gesetzt, welche unter sich durch Bogen verbunden sind, die an den 4 Ecken von Säulen durchbrochene Nischen einschliessen. Durch eben diese Nischen erhält der Plan des Mittelbaues eine quadrate Form, die sich im Umgang als solche direct zeigt. Es kann hier wohl die Vermuthung Platz greifen, dass das asiatische Kuppelbaugesetz, welches im Grossen und Kleinen die orientalische Baukunst beherrscht, nämlich auf quadratischen Unterbau eine Kuppel aufzuführen, auf diese Anlage maassgebend mitwirkte. Aber im Innern ist die Construction ganz den bisher geschilderten Anlagen analog und ähnlich wie in dem Baptisterium zu Nocera durchgeführt. Bei der grossen Spannweite des Kuppelgewölbes legt sich ein Theil des Seitenschubes auch auf die Umfassungsmauern, welche durch doppelt geschossige gewölbte Umgänge mit dem Mittelbau zusammenhangen und mit mächtigen Gurtbogen die 8 Hauptpfeiler stützen.

Das in den römischen Thermen und auch sonst im römischen Palastbau vielfach wiederkehrende Motiv, einen achteckigen Innenbau, von 4 halbrunden und oft noch 4 rechtwinkligen Nischen begleitet in äusserlich, quadrater Anlage aufzuführen (Tfl. II. Nr. 1), ist hier nur mit der Modification wiederholt, dass die massive Umfassungsmauer zerlegt und in gewölbte Umgänge aufgelöst wird, wodurch allerdings die Construction sich complicirt, aber in Bezug auf die Idee kein solcher Unterschied gegeben erscheint, dass von verschiedenen Baustilen die Rede sein kann.

Setzte man die Kuppel zuerst auf kreisrunde Unterlage, dann auf im Achteck aufgestellte Pfeiler, so lag ein weiterer Fortschritt, die Kuppel auf einen quadraten Unterbau zu stellen, sehr nahe. Diese Frage dürfte in dem grossartigen Kuppelbau zu Mailand, der Kirche des h. Laurentius, bereits in Erwägung gezogen worden sein, denn im Grunde zeigt der Plan nur 4 dreifach zusammengesetzte Pfeiler als Unterlager der grossartigen Kuppel, zwischen denselben Säulen getragene Apsiden, und ringsum einen Umgang, der sich genau dem so hergestellten Mittelraum anschliesst (Tfl. II. Nr. 3). Vorbilder dieser Plananlage mögen vielleicht sehr nahe gelegen haben, wie noch heute die Ruinen in Trier beweisen, die ihrerseits wieder für die namentlich am Rheine vorkommenden späteren Kirchen mit abgerundeten Querarmen bedeutsam wurden.

Es mag dieser Bau, der Zeit nach, vor oder nach der Erbauung von *s. Vitale* fallen, so viel ist sicher, dass hier nicht nur die Anlage im Allgemeinen, sondern auch die Kuppel-Construction und ihr Verhältniss zu den einzelnen Theilen des Baues weit befriedigender, vollkommener und fortgeschrittener aufgefasst und dargestellt wurde. Schon die ogivalen Curven der Kuppel überraschen und sind unstreitig mit Rücksicht auf möglichste Verminderung des Seitenschubes absichtlich so construirt worden (Tfl. II. Nr. 4). Dieser Seitenschub vertheilt sich dann von den grossen Pfeilern weg auf die Apsiden, und wie wichtig deren statischer Dienst hier ist, beweist der Umstand, dass, als 1573 eines der oberen Säulencapitäler der Nische *a* borst, der Bogen *b* durch den Druck der Kuppel ins Weichen kam und dies den theilweisen Einsturz der Kuppel zur Folge hatte. Diese Seitenapsiden selbst werden aber wieder von den Gewölben des Umganges gestützt, und auf diese Weise sind alle Theile unter sich und mit Rücksicht auf das Ganze zur herrlichsten Einheit verbunden. Nichts erscheint überflüssig, nichts ohne specielle Bedeutung für das Ganze, und Alles ist so abgewogen und berechnet, dass ohne willkürliche oder dem Ganzen nicht organisch einverleibte Stützen durch sich und aus sich selbst der grosse Bau zusammenhält und sich aufbaut. Wie der Grundriss dem von Michel Angelo entworfenen Plan der Peterskirche gleicht, so ist auch die, wenngleich nur halb so grosse Kuppel der Lorenzkirche für unsere Periode nicht minder bewundernswerth als jene.

In dieser Kirche hat die altchristliche Architektur den grössten Triumph gefeiert; sie bezeichnet den Höhe- und Glanzpunct der aus der Antike hervorgegangenen Leistungen im Gebiete der Baukunst unserer Epoche und wird ihre Anlage und Construction formgebend und bestimmend für die als Musterbauten geltenden romanischen Kirchen.

Diesem Gebäude setzen wir ein anderes gegenüber, das dieselbe Bedeutung, nur noch im grösseren Umfange für die sogenannte byzantinische Baukunst hat, die Sophienkirche in Konstantinopel. Bekanntlich ward sie von Justinian an der Stelle der 532 abgebrannten Constantinischen Basilika erbaut, und zwar in der ausgesprochenen Absicht, alle Bauten des Morgen- und Abendlandes zu übertreffen. Wir dürfen nun wohl annehmen, dass Anthemios von Tralles auch hinreichend die grossen Werke der Architektur kannte, welche in ihrer Wirkung und Anlage damals als ganz vorzüglich galten. Damals scheint auch die sogenannte Basilika des Constantin in Rom bereits in eine christliche Kirche verwandelt gewesen zu sein, und aus dem noch existirenden Thermensaal der Kirche *s. Maria degli angeli* in Rom lässt sich auf die unvergleichliche Wirkung dieses nach gleichem Plane, nur viel grösser angelegten Gebäudes schliessen. Was Wunder, wenn man für den Prachtbau Justinian's den grossartigsten Saal der römischen Kaiserbauten zum Vorbilde nahm! Und dass man dies that, geht aus einer Vergleichung der Grundrisse und der Construction, wie mir scheint, klar hervor, abgesehen natürlich von den durch die Kuppel der Sophienkirche bedingten Modificationen des Vorbildes.

Beide Anlagen (Tafel III.) gehören nicht in die Reihe der Centralbauten, sondern sind im Oblongum angelegt. In beiden ist das Mittelschiff der eigentliche selbständige Bau; die Seitenschiffe sind an dasselbe im Allgemeinen mehr angelehnt, als mit ihm organisch verbunden; beide haben auch in der Längenrichtung eine Dreitheilung, die sich durch die wuchtigen Pfeiler entschieden ausspricht, und zum Ueberfluss ist sogar ihr beiderseitiges Grössenverhältniss überraschend gleich.

Gehen wir zum Aufbau über, so ist in der Basilika Constantin's das Mittelschiff durch 3 gleich hohe Kreuzgewölbe geschlossen und zur Sicherung derselben das massige Strebepfeilerwerk vorgelegt; die Nischen der Seitenschiffe aber sind selbständig behandelt und mit cassettirten Tonnengewölben gedeckt.

In der Sophienkirche entsteht durch die Anordnung der Kuppel auf dem mittleren Quadrat eine abweichende, aber sich ganz von selbst ergebende Anordnung. Von zwei Seiten werden die Bogen, auf denen die Kuppel aufsitzt, durch die Strebepfeiler gehalten, aber nicht in der Längenrichtung; hier würde der mächtige Seitenschub die Bogen aus einander gedrückt haben; dem zu begegnen wendete man die im Vorhergehenden beschriebene Nischen-Construction an: legte der Hauptkuppel vorn und hinten Halbkuppeln an, die theilweise durch starke Pfeiler und theilweise durch kleine Apsiden dem auf sie wirkenden Drucke widerstehen. Die Anwendung dieser Constructions-Methode hat nur durch die Grossartigkeit der Halbkuppeln etwas Ueberraschendes und scheinbar Neues, im Principe dagegen ist nichts wesentlich Neues damit geschaffen. Was in der Basilika Constantin's die drei Kreuzgewölbe, das sind hier die drei Kuppeln, wobei noch speciel hervor zu heben ist, dass die mittlere auf einem quadraten Unterbau aufsitzt, eine Anordnung, die, orientalischen Ursprungs, hier zum ersten, aber auch letzten Male in so grossem Maassstabe gewagt wird. Wenn man die Pläne und Aufrisse der von Palladio hergestellten römischen Thermen-Anlagen ansieht, möchte es sogar scheinen, es sei die hinter dem gewöhnlichen Hauptsaal — wovon die Basilika Constantin's eine grossartige Reproduction ist —, z. B. in den Thermen des Caracalla gebaute Rotunde mit ihrer über denselben emporragenden Kuppel, wenigstens auf die malerische Conception des Planes der Sophienkirche nicht ganz ohne Einfluss gewesen; die Seitenschiffe sind in zwei Geschossen über einander angelegt, und erreichen die ungefähre Höhe derselben in der Basilika Constantin's: die in dieser aber verwendeten 8 grossen Säulen vor den Pfeilern sind, als constructiv unnütz, in der Sophienkirche weggelassen.

Die Beziehungen der Sophienkirche zu der Constantinischen Basilika festgestellt, verliert zwar dieselbe an originaler Bedeutung, bewahrt aber immerhin ihre richtige Stelle an der Gränzscheide der antiken Welt als der feste Markstein, der die antike Architektur von der späteren sondert. Im Abendlande trat ohnehin mit dem 7. Jahrhunderte eine unheilvolle Erschlaffung ein, und im Oriente schöpfte die ganze religiöse Architektur nur aus der Sophienkirche. Die vereinfachte Nachahmung und Nachbildung derselben ist das Ideal des byzantinischen Stiles, und seine Geburtsstätte ist da, wo die Antike ihren würdigen Grabstein sich gesetzt, in der *Agu Sofia*.

Ein Quadrat, dreifach nach Längen- und Breitenrichtung abgetheilt, in der Mitte eine Kuppel, dazu noch Vorhof und Apsis — das ist der Grundplan der byzantinischen Kirchen bis auf die Gegenwart, und auch im Aufbau wiederholt sich nur der Prachtbau in Constantinopel. Byzantinischer Baustil ist uns also die an der Sophienkirche für die kommende Zeit entwickelte Bautypik, und nur jene Monumente scheinen uns unter diese Rubrik eingereiht werden zu dürfen, welche diesen Canon im Grossen und Ganzen zur Grundlage haben. Dies gilt auch von der decorativen Ausstattung und dem ornamentalen Beiwerk, jedoch unter Berücksichtigung noch anderer maassgebender Momente. In Rom machte man sich's beim Neubau der Kirchen bequem genug, die

antiken Monumente ihrer Säulen und decorativen Glieder hiefür zu berauben; im Oriente war man mehr auf Neufertigung derselben angewiesen, und der massenhafte und eilige Bedarf verhinderte eine sorgsame Ausarbeitung. Zudem war der altorientalische Bekleidungs- und Blechstil neuerdings durch das schon in vorjustinianischer Zeit erwachte Gefallen an goldüberzogenen Möbeln und Architekturtheilen an die Stelle der plastischen Tonweise der antiken Kunst getreten. (Semper, der Stil, II. S. 519.) Diese Richtung war besonders in den Werkstätten der Marmorarbeiter in der Propontis vertreten, von wo sie sich theilweise in das Abendland und in vollem Strome in das Morgenland verbreitete und durch ihre Mitbethätigung an den decorativen Details der Sophienkirche in den byzantinischen Baustil privilegirte Aufnahme fand.

Wie in der Architektur der Sophienkirche das römische Vorbild sich mit dem asiatischen Kuppelkranze vermählt, so ist noch weit mehr der byzantinische Stil in den decorativen Künsten nicht direct und allein aus dem römischen erwachsen, keine bloss missverstandene und barbarisirte Wiederholung desselben, sondern verorientalisirter, nach einem raschen, durch Sprünge und Gegensätze bewerkstelligten Kreislaufe auf seinen morgenländischen Ursprung zurückgeführter griechisch-römischer Stil, eine Renaissance der Principien, die der ältesten vorhellenischen Kunst als Grundlage dienen. Der Eigenheit dieses Stiles ist es auch zuzuschreiben, dass die Bildnerei von der Architektur wieder in strenge Zucht genommen und von der Flächentoruntik beherrscht wird, wie u. A. die gleichen Verzierungen an der sogenannten Rüstung Odoacer's und dem Mausoleum Theodorich's beweisen. Sie sagt sich los von jenen durch etruskisch-römische Vorliebe zum Weich-Plastischen corrumpirten hellenischen Ueberlieferungen und kehrt zu den ältesten, lange vergessenen und umgebildeten Typen zurück, wie die spitze und trockene Acanthusbildung und die scharfe toruntische Behandlung des byzantinischen Laubwerks beweist und jene gleichförmigen, gleichsam gemusterten, streng conventionellen Formen und Bildungen — ein der gesammten Bildnerei der östlichen Länder gemeinsamer Typus.

Der Eigenheit dieses Stiles entsprechend, ist die Malerei ihrem Wesen und Stile nach stereotomisch, gleichsam in Farben ausgeführte eingelegte Arbeit, Mosaik oder Schmelzwerk, das principielle Gegentheil der Malerei des Westens. Mit der Malerei des ganzen Orients hat die byzantinische die gleichen Principien: überall Ruhe, als Resultat raschester Vibration, gleichmässige Vertheilung der Farben im Gegensatz zu dem hellenischen Princip der Unterordnung und Autorität. Und wie die freie Kunst im Oriente niemals über diese Gränzen hinausging, so musste der Byzantinismus, als die Renaissance des Asiatenthums, die antike Kunst der Malerei wieder in jene Gränzen des Stickstils zurückverweisen, die der ältesten Decoration ihre specifische Eigenheit bewahren. Es ist also der sogenannte byzantinische Stil in Malerei und Plastik mehr orientalisch, während der Musterbau der byzantinischen Architektur in seiner Grundlage mehr römisch war und erst in seinen zahlreichen architektonischen Verkörperungen der folgenden Zeit dieses Urbild über seiner orientalischen Seite mehr und mehr vergessen liess.

Durch diese Auseinanderhaltung der Architektur und der decorativen Kunst im byzantinischen Stile ergibt sich, gleichsam als Probe für die Richtigkeit der vorgetragenen Studien, eine merkwürdige Aehnlichkeit zwischen dieser und allen jenen Zeitperioden, in denen allgemeine Stilumformungen Statt fanden. Wie durch eine unbekannte Macht getrieben, gehen die Decoration und die ihr dienenden Künste überall voran, dem neuen Architektur-Stil den Weg zu bereiten. Der griechisch-alexandrinische Decorations-Stil herrschte lange vor der auf gleichen Principien ruhenden römischen Architektur, und bevor die gothische Baukunst der Renaissance Platz machte, war die neuere Richtung im decorativen Beiwerk schon herrschend. Ob aus der Renaissance des Asiatenthums im byzantinischen Stile eine würdige Baukunst aufgeblüht wäre? und wann? Diese Frage ist für uns durch die kühne That des Anthemios gegenstandlos geworden; aber es war zugleich der glücklichste Gedanke desselben, eines der grössten und herrlichsten Monumente der classischen Zeit in die Maasse der neuen gährenden Elemente zu setzen, so dass sich an dasselbe die neuen und üppig wuchernden Formen wie Schlinggewächse anlegen und in demselben bereits den fertigen Rahmen zu ihrer Ausbreitung und Entfaltung finden konnten.

Wie in der Malerei später zwei Mal der byzantinische Stil seine Ableger ins Abendland, zunächst nach Italien sandte und zu neuem Leben die Keime legte, so wirkte dieser byzantinische Decorations-Stil auch wohlthätig für die Kunst des Abendlandes zur Zeit der Kreuzzüge. Eine Haupt-Cultstätte dieses Stiles war damals Syrien. Die Kreuzfahrer mussten entzückt von den malerischen Formen und dem ornamentalen Reichthum sein, und trugen den Eindruck davon in ihre Heimath zurück. Wie auf Ein Mal entsteht nun bei uns der reiche Decorations-Stil der spät-romanischen Periode, aber bis in Kleinigkeiten den Mustern an der Sophien-

kirche gleich: Facettenrippen und Perlenschnüre ziehen sich durch das Laubwerk durch, dieselbe stilisirte Behandlung des Acanthus, dieselben scharf gemeisselten und ciselirten gleichförmigen, gleichsam gemusterten, streng conventionellen Bildungen und Formen, — und daneben in schreiendem Contraste die unbeholfensten plastischen Figuren, für die es eben im Oriente kein Vorbild gab, und die man sich sogar eine Zeit lang von den byzantinischen Elfenbeintäfelchen ins Grosse zu übersetzen keinen Anstand nahm. (Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture, VIII. vol. Sculpture.*)

Der Busdorf von Paderborn und seine neueste Restauration.

(Aus: „Blätter zur näheren Kunde Westfalens".)

Zu den grossen Kirchenbauten, welche Bischof Meinwerk's Kunsteifer der Stadt Paderborn hinterliess, gehört auch die Kirche zum h. Petrus und Andreas oder, wie sie gewöhnlich genannt wird, der Busdorf. Nachdem nämlich Meinwerk auf der eine Stadt für sich bildenden Domfreiheit [1]) den Dom und die Bartholomäuscapelle, den Kaiserpalast mit zwei Capellen (die eine zu Ehren der h. Ursula, die andere zu Ehren der h. Primus und Felicianus), in der Vorstadt westlich vom Dome die Benedictus- und Alexiuscapelle und die Benedictiner-Abtei Abdinghof, mit einer Kreuzkirche und Krypta, erbaut hatte, liess er, um seinen Plan, die Stadt in Form eines Kreuzes mit geistlichen Stiftungen als der besten Schutzwehr zu umgeben,[2]) noch vor seinem Tode vollendet zu sehen, in der östlichen Vorstadt,[3]) von dem dortigen Gebüsch Busdorf genannt, ebenfalls eine Kirche errichten, welche mit einem Collegiatstifte verbunden (und später in den Umfang der erweiterten Stadt gezogen) wurde. Der Abt Wino von Helmershausen ward zu diesem Zwecke im J. 1032 von Meinwerk eigens nach Jerusalem geschickt, um eine Zeichnung der nach Eusebius schon unter Constantin d. Gr. erbauten h. Grabkirche zu entwerfen und herbeizuholen.[1]) Als dieser 1034 mit einer Zeichnung der Kirche und mit Reliquien vom h. Grabe zurückkehrte,[2]) begann nach derselben sofort der Bau, welcher im Jahre 1036 vollendet und am 25. Mai desselben Jahres unter grossen Feierlichkeiten eingeweiht wurde.[3]) Die Canoniker lebten bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts in klösterlicher Gemeinschaft, wo sie dann besondere Wohngebäude (*curiae canonicales*) bezogen. Im J. 1810 wurde das Stift aufgehoben und ging die Kirche in Besitz des Fiscus über.

Von der ursprünglichen, nach dem Muster der h. Grabkirche zu Jerusalem gemachten Anlage Meinwerk's zeigt die Kirche in ihrer gegenwärtigen Gestalt nur noch höchst geringe Ueberbleibsel.

Was zuerst das Innere der Kirche, durch zwei Reihen achteckiger Pfeiler in drei gleich hohe Schiffe getheilt, angeht, so ist als ältester Theil derselben der zwischen den beiden Treppenthürmen im Osten gelegene zu betrachten, oder was von dem Meinwerk'schen Bau heute noch übrig ist, befindet sich in dem zwischen den beiden Rundthürmen liegenden, mit einem Tonnengewölbe überdeckten Theile des Chores, der über dem Schiffe der Kirche auf der Ostseite ein gekuppeltes Fenster hatte. An und um diese Reste herum sind im Laufe der Zeit die jetzigen Bauten errichtet, und zwar der Hauptbau des Langhauses mit geradlinig geschlossenem (und um ein Gewölbequadrat vermehrten) Chor im Stile der ersten Periode der Gothik, wie dies die älteren Fenster, die Gewölbe-Construction und sonstige Details beweisen. Die bis in das Schiff reichende erhöhte Choranlage stammt aus späterer Zeit. Die Chorstühle zeigen in einzelnen geschnitzten Bodenstücken den Stil des 15. Jahrhunderts, sind aber sonst etwas roh gearbeitet. Aus derselben Zeit dürften auch die angebauten Seitencapellen am nördlichen Seitenschiffe mit ihren ganz eigenthümlich geformten Fensterchen, wie man sie sonst nirgends trifft, so wie mit diesen Capellen im Zusammen-

1) Vergl. über dieselbe meinen Aufsatz in Nro. 4 und 5 der bezeichneten „Blätter". 1870.

2) Schaten, *Ann. Paderb. I ad ann. 1036.*

3) *Ibidem — Vita Meinw. c. 122. Reverso autem Winone Abbate de Hierosolymis, et mensuras ejusdem ecclesiae et sepulcri sancti reliquias deferente, coepit episcopus ad similitudinem ejus ecclesiam in hon. B. M. Virg. et bb Apost. Petri et Andreae extra Patherbronnensem civitatem construere.*

1) Schaten, *l. c. ad an. 1032.* Wino gehörte zu den dreizehn Mönchen, welche Meinwerk sich von dem h. Abt Odilo zu Clugny in Frankreich für seine Abtei in Paderborn erbeten und erhalten hatte (1015). Nach dem Tode des ersten Abtes Haulfus von Helmarshausen ernannte ihn Meinwerk zum (zweiten) Abt (1017—36) dieser blühenden Abtei. Von der christl. Kunst, welche durch Wino, gleich der zu Clugny und Abdinghof, auch in diesem Kloster zu hohem Ansehen kam, zeugt noch der jetzt in der Schatzkammer des Domes zu Paderborn befindliche Tragaltar. Vergl. darüber Organ für christliche Kunst Nro. 7 u. 8 1861 und *Voyage littéraire de deux religieux bénédictins. Paris 1724, p. 239.*

2) Schaten, *l. c. ad an. 1034* und Anmerk. 3.

3) Die Stiftungs-Urkunde bei Erhardt, *Reg. hist. Westf., I. p. 98.* Schaten, *l. c. ad an. 1036.*

hange die Vergrösserung und Veränderung fast aller Fenster herrühren. Am Ende des 17. Jahrhunderts wurden die sieben Altäre errichtet, und zwar alle im Zopfstile. Der Hochaltar, mit einem trefflichen Gemälde, die Bergpredigt vorstellend, von dem Maler Rudolphi,[1]) welches jetzt im südlichen Seitenschiffe neben dem Taufsteine einen Platz gefunden, verdeckte das grösstentheils vermauerte, 150 □ Fuss grosse Ostfenster des Chores fast gänzlich. Die beiden den Chorabschluss bildenden Seitenaltäre lehnten sich an die ersten (jetzt) freistehenden Pfeiler des Mittelschiffs. Hinter den Altären führte eine bruchsteinerne Treppe in die oberen Chorstühle. Etwas hinter den vorgenannten Altären, mitten im oberen Theile des südlichen und nördlichen Nebenschiffes, stand ebenfalls je ein Altar, geweiht am 14. Juli 1736 vom paderborner Weihbischof Meinwerk Kaup (1732—45), der an der Nordseite *in hon. ss. Fabiani et Sebastiani*, der andere an der Südseite *in hon. s. Remigii.*[2]) Ebenfalls stand je einer an der Ostwand in den beiden Seitencapellen. Alle diese Altäre waren mit Gemälden geschmückt. Die Kanzel war am zweiten freistehenden Pfeiler; die Orgel und die (zierlich aus Lindenholz geschnitzte) Communionbank sind erst am Ende des 18. Jahrhunderts hergestellt.

Das Aeussere der Kirche ist roh und durch die verschiedensten Bauperioden noch mehr entstellt. Aus romanischer Zeit stammen noch die drei Thürme, die noch jetzt auf die ursprüngliche Bedeutsamkeit des sehr vernüchterten Baues schliessen lassen. Merkwürdig ist die seltene Anordnung von zwei durch hohen Zwischenbau verbundenen runden Ostthürmen,[3]) die noch die alten Schallöffnungen zeigen, von denen jedoch der südliche bis auf die Höhe von 40 Fuss wieder neu aufgeführt werden muss (bis zu dieser Höhe reicht die massive Wendeltreppe). Er wurde im März 1787 wegen Baufälligkeit abgebrochen. Sie bildeten ehemals, wie wir noch sehen werden, den östlichen Schluss mit vorgelegter Altarapsis, hinten geradlinig geschlossen.[1]) Der grosse viereckige Westthurm, der dem ganzen Bau ein stattliches Ansehen verleiht, ist in seinen unteren Theilen romanisch, hat eine Erhöhung mit Fischblasenfenstern erhalten und schliesst in einem Kreuzdach, aus dessen Kreuzpunct sich ein kleines Thürmchen erhebt. Die (West-)Façade wird durch eine (westliche) Vorhalle, am Ende des 17. Jahrhunderts hergestellt, verdeckt, die noch ihrer Beseitigung harrt. Ausserdem befinden sich noch Thüröffnungen nördlich und südlich vom Stiftschor aus. „Das Westportal des nördlichen Seitenschiffs, aus rothem Sandstein, ist in den etwas üppig ausgearteten Formen des 15. Jahrhunderts, aber zierlich reich ausgeführt. Strebepfeiler mit Fialen fassen die fein profilirten Wandungen ein. Das Bogenfeld ist fensterartig mit Fischblasen-Maasswerk detaillirt. Die Statuen der Madonna und der Apostel Petrus und Andreas schmücken auf zierlichen Consolen und mit reichem Baldachin das Portal".[2]) Das Capitelhaus an der Südostseite des Chores, dessen Gewölberippen ohne Vermittlung von Kämpfer oder Capitäl aus einem mittleren Pfeiler aufsteigen und dessen interessantes Guss-Gewölbe aus Kalkmörtel dringend eine Reinigung verdiente, dürfte gleichen Alters mit dem sich an die Südseite des südlichen der beiden Thürme von Abdinghof anlehnenden Vorbaue sein. Der sich um einen viereckigen, quadratischen Hofplatz (Kirchhof) ziehende Kreuzgang, dessen eine, nordöstliche Hälfte heute nur noch erhalten ist, da die andere, südwestliche Hälfte im Jahre 1847 eingestürzt und fortgeräumt ist, stammt noch aus romanischer Zeit (oder aus der ersten Periode der Gothik?), mit schlichten Kreuzgewölben überdeckt. Seine Aussenwände sind durch rundbogige, auf Säulchen vermittels stark ausladender Kämpfer ruhende Galerie-Oeffnungen durchbrochen. Die Capitäler sind leider zu sehr mit Kalk verschmiert, um etwas Weiteres darüber sagen zu können. Indess sind die kleinen Oeffnungen mit den zierlichen Säulchen, je drei durch einen grossen Blendbogen eingefasst, von

1) J. Georg Rudolphi aus Brakel, wo er 1693 starb, zeichnete auch die Denkmäler, nach welchen die Kupferstiche in den *Monum. Paderb.* gearbeitet sind. Näheres über seine Werke bei Bessen, Geschichte des Bistb. Paderb., II. 244, und Brand, Paderb. Kreis-Anzeiger, 1867, Nr. 49—55, wo über sämmtliche paderb. Künstler sich Nachrichten finden.

2) *Protocollum functionum episcopal. et actuum pontificalium. MS.* der Theodor. Bibl. zu Paderborn *ad an. c.*

3) An dem nördlichen dieser Thürme ist ein merkwürdiger Kopf angebracht. Ein solcher befindet sich auch an dem Thurme einer Kirche in Schleswig, und geht davon die Sage: Als der Baumeister desselben eines Tages durch eine Oeffnung desselben den Kopf gesteckt, habe er ein unermessliches feindliches Heer gegen die Stadt heranrücken sehen, worüber er so erschrocken, dass er in Stein verwandelt worden sei. Der Feind sei, so rechtzeitig bemerkt, von den Bürgern blutig zurückgewiesen, und habe man zum Andenken daran den Kopf in den Thurm vermauert. — Ob hier vielleicht eine ähnliche Sage zu Grunde liegt?

1) Sollte vielleicht auch ein Theil dieser Thurmpartie noch von dem Meinwerk'schen Bau herrühren? Es wäre das um so merkwürdiger, da auch eine Thurmpartie von Abdinghof, wie dies ihre Gewölbe und die mit denen der Krypta und auch mit den ältesten des Busdorfs durchaus harmonirenden Gurtgesimse bekunden, das Einzige nebst seiner Krypta ist, was von Meinwerk's grösster Stiftung heute noch übrig ist.

2) Lübke, Mittelalterliche Kunst in Westfalen, S. 286.

anmuthiger Wirkung, und verdiente der Kreuzgang wohl eine **gründlichere** Säuberung und Wiederherstellung, als dies bisher geschehen ist.

Man sieht hieraus, dass durch diese Restaurationen und Anlagen leider alle Aehnlichkeit des Busdorfs mit der Kirche des h. Grabes zu Jerusalem gänzlich verwischt ist. Als das Stift im Jahre 1810 aufgehoben wurde, verfiel auch die Kirche immer mehr. In den Befreiungskriegen diente sie als Heu- und Mehlmagazin. Es war daher nicht zu verwundern, wenn die Wandungen bald mehrfach Risse zeigten, ein grüner Schimmel Jahr aus Jahr ein die Wände, besonders der Südseite, derartig bedeckt hielt, dass, wenn ich als Knabe an der Hand meines sel. Vaters auf das Chor ging, während der Predigt vergebens mit den Augen zu unterscheiden suchte, ob die Wand grün angestrichen oder ob es nur Schimmel sei. Der Boden der Seitenschiffe war feucht und nass, in Folge dessen Niemand dort stehen konnte. Besonders war der Raum der Seitenschiffe neben den hohen Chorschranken ohne gehörige Beleuchtung, dumpf und feucht, so dass er gar nicht benutzt wurde, benutzt werden konnte. Das Kirchenmobilar, wie: Altäre, Kanzel, Orgel, Beichtstühle etc., war auffallend vernachlässigt und gewährte einen ärgerlichen Anblick. Von dem Aeusseren der Kirche wollen wir gar nicht sprechen. Da war denn endlich eine Restauration, wenn die Kirche nicht ganz verfallen sollte, kategorisch geboten. Auch verdiente die Kirche um so mehr eine würdige Herstellung, da sie, wie wir gesehen, seit dem 11. Jahrhundert verschiedenen Zeitepochen der mittelalterlichen Kunst angehörig, keineswegs recht harmonisch, ja, zum Theil stets etwas wüst aussehend erschien.

In den Jahren 1850 bis incl. 1860 wurden nun zuerst diejenigen Arbeiten vorgenommen, welche die Erhaltung des Gebäudes zur dringenden Nothwendigkeit machten. Mit einem Kostenaufwande von 2000 Thlrn. wurden die ausgewaschenen Fundamente des noch übrigen Kreuzganges und der Kirche unterfangen, das Dach beider und der Thürme theilweise wieder hergestellt und vor Allem durch Beschaffung eines gehörigen Abflusses des Regenwassers mittels Anbringung von Rinnenpflaster und Senkgruben die Baulichkeiten trocken gelegt. Damit waren die **dringendsten** Uebelstände beseitigt.

Ein anderes längst empfundenes Bedürfniss war die Senkung oder vielmehr Beseitigung des alten Chors für die Stiftsherren, das, in seinem ferneren Bestehen ohne Zweck und Berechtigung, nur den nothwendigen Kirchenraum beschränkte, indem es fast vollständig die Hälfte des Langhauses für die Pfarrangehörigen unbenutzbar machte. Durch dieselbe hat das Innere entschieden gewonnen. Die sich aus der Beseitigung des Stiftschors ergebenden Veränderungen in der Aufstellung der Seitenaltäre und Verlegung der Kanzel liessen die ganze projectirte Neuerung als wünschenswerth und nur zweckmässig erscheinen. In der Mitte des Jahres 1861 wurde daher mit dem Abbruch des Stiftschors begonnen. Nach Forträumung des Schuttes, durch welchen die Erhöhung desselben gebildet war, wurde nun eine interessante Entdeckung gemacht. Es wurden nämlich Spuren vorgefunden, deren Verfolgung die **Auffindung der Grundmauern der Apsis des ursprünglichen Meinwerk'schen Baues** herbeiführten. Dieser neue Umstand war maassgebend für die Anlage der jetzigen kleinen Chortreppe, deren Stufen zwischen Flügeln liegen, die radial von der Apsis ausgehen und bündig nach Innen abschliessen. Das zwischen den Flügeln liegende alte Mauerwerk ist ohne Zweifel nach Verband und dem sehr charakteristischen schlechten Mörtel von gleichem Alter mit der Apsis. Die Bankette der Chormauern hingen mit denen der Apsis zusammen und treten in gleicher Art 20″ vor. Zu beiden Seiten, unmittelbar hinter dem geraden Abschluss der Apsis, waren unter dem Chorpflaster 4″ vortretende Lisenen sichtbar. Eine Spur eines Altar-Fundaments fand sich auf dem gewachsenen Lehmboden der alten Apsis dabei nicht vor. Das Mauerwerk der Apsis, so wie jene Flügel wurden besonders abgedeckt und dadurch ihre Form für spätere Zeiten sichtbar dargestellt. An denselben wurde die Inschrift: *Fundamentum apsidis a B. Meinwerco exstructae MXXXVI.* angebracht. „Dass man diese Rundung", sagte der Geh. Reg.-Rath v. Quast, bei einer Besichtigung der Restaurations-Arbeiten, „dadurch sichtbar gelassen hat, dass sie nunmehr das Podest des um einige Stufen erhöhten Chors bildet, welche Stufen die Mitte der Rundung durchbrechen, ist in richtiger Würdigung der archäologischen Bedeutsamkeit dieses Alterthums (nebst dem westlichen Abschlussbogen des Chors wahrscheinlich [?] der einzige Rest des ursprünglichen Meinwerk'schen Baues) und zugleich mit künstlerischem Verständnisse ausgeführt worden." Vor einer solchen Autorität haben gegnerische Stimmen kein Gewicht mehr.

Weiterhin war die Erneuerung des Chorfussbodens und die Anschaffung neuer **Altäre** geboten. Das erstere ist in dem Umfange geschehen, wie das durch die mangelhafte Beschaffenheit des alten Pflasters und die neuen Anlagen nothwendig war. Bei dieser Umwandlung des Chores wurde auch der in der Mitte des Chores liegende Grabstein des paderborner Weihbischofs Frick († 1655) von seiner alten Stelle entfernt und weiter nach Westen

eingesetzt. Der Stein, der ihn in seinem bischöflichen Ornate darstellt, trägt an den vier Seiten die Inschrift: *Bernardus Frick, ep. Cardicensis, suffraganeus Paderbornensis et Hildesiensis, Vicarius generalis, ss. Theolog. Doctor, colleg. eccles. ss. Apostolorum Petri et Andreae in Busdorf decanus et canonicus. Obiit. aetat. LV.* Von den Altären sind die beiden der Seitenschiffe nach Sachsen, von den den Chor schliessenden einer an die Gokirche in Paderborn und der andere nach Lippspringe verkauft worden. Die drei neuen Altäre, im gothischen Stile, sind ein Geschenk des am 8. Juni 1865 verstorbenen Pfarrers Schmidt, welcher der Kirche vom Jahre 1831 an als Pfarrer vorgestanden hat. Der Hochaltar von Stein ist im Juli oder August 1863 vom hochwürdigen Bischofe Konrad geweiht zu Ehren der h. Jungfrau Maria, der hh. Apostel Petrus und Andreas, des h. Bekenners Meinolfus und des h. Bischofs und Martyrers Blasius, deren Statuen auch in zierlichen Nischen auf dem Altare aufgestellt sind. Dass man gerade einen gothischen Altar auf dem rein romanischen Chore erbaute, will uns nicht recht gefallen. Zu tadeln sind dagegen die schlecht gearbeiteten Statuen des Altars, die steif und roh in den Nischen, nicht einmal an richtiger Stelle, dastehen wie Apostel. Die Ausführung des Altars selbst zeugt von geübter Künstlerhand. Dasselbe gilt auch von den beiden Altären in den Seitenschiffen, in welche, weil von Holz, ein vom hochwürdigen Weihbischof Freusberg consecrirter Stein eingelassen. Zu tadeln sind auch hier die schlecht ausgeführten Statuen, noch mehr aber, dass die Pyramiden und Fialen so lose und verbandlos angebracht sind, dass sie bei der leisesten Bewegung etc. des Altars herabfallen. Ueber die Altäre an sich sind die Stimmen getheilt.

Durch die Aufstellung des neuen Hochaltars wurde das grösstentheils vermauerte Fenster in der Ostwand in ursprünglicher Weise ebenfalls wieder hergestellt in gebranntem Glase mit Teppichmuster vom Glasmaler Hagemann in Münster, aus dessen Atelier in gleicher Weise auch die sämmtlichen übrigen Fenster der Kirche hervorgegangen sind. Sie gefallen allgemein, nur hätten die Fenster der Seitenschiffe die Helligkeit des Ostfensters haben müssen, dieses aber das Matte und Mildernde jener, wovon man sich am besten überzeugen kann, wenn man nur zur Winterszeit einmal der um ½8 Uhr abgehaltenen Schulmesse beiwohnt. Auch das neben dem Hochaltare stehende zierliche Sacramentshäuschen aus spätgothischer Zeit, mit Eselsrücken und Fischblasen, aus einem gröberen Stein gearbeitet, wurde durch den neuen Hochaltar wieder freigestellt.

Die trefflichen Chorstühle liessen sich leider für die Kirche nicht erhalten. Ihre Wiederaufstellung, etwa an den Aussenwänden des östlichen Jochs der Seitenschiffe, um für die Zukunft die ehemalige Bedeutsamkeit der Kirche als einer Stiftskirche zu bewahren, war durch die Auffindung der alten Apsis unmöglich. In den kleinen Seitencapellen oder sonst wo war für sie ebenfalls kein genügender Platz wegen ihrer Grösse. Auf das Erbieten des Domcapitels, dieselben in der Krypta des Domes aufstellen zu lassen und so vor gänzlichem Untergange zu bewahren, wurden sie vorläufig in die ehemalige Capelle an der Nordostseite des Domes niedergelegt, wo sie aber noch heute, nach 8 Jahren! herumliegen und zu Grunde gehen müssen, wenn sie nicht bald wieder aufgestellt werden. Wesshalb lässt man ein so treffliches altes Werk unverantwortlich zu Grunde gehen?

Eine weitere Folge der bisher vorgenommenen Arbeiten war die Erneuerung des übrigens ganz abgängigen Fussbodens der ganzen Kirche (mit sollinger und karlshafener Dehlsteinen). Die Kirche war nämlich Jahrhunderte lang als Begräbnissplatz mehrerer Patricier-Familien benutzt und desshalb zum grossen Theil mit Leichensteinen bedeckt. In Folge der Verwesung hatte der Gräberboden sich gesenkt und mit ihm natürlich auch die den Fussboden bildenden Platten, und dies um so ungleicher, als einige Gräber ummauert und andere es nicht waren. War dies bereits früher der Fall, so wurde der Plattenbeleg durch den Transport des Schuttes, der mächtigen Chorstühle etc. so derangirt, dass die in den Gängen sich auf- und abbewegenden Platten blasenartig einen wahren Modergeruch verbreiteten, welcher den Aufenthalt sehr ungesund machte. Die Grabgewölbe wurden daher mit dem vorräthigen trockenen Schutte sorgfältig ausgestampft. Diejenigen Leichensteine, welche mit noch erkennbaren Inschriften und Wappen versehen waren, wurden wieder sorgfältig gelegt, die übrigen aber, welche schon in früheren Zeiten nicht auf Gräbern geruht, sondern lediglich als Fussplatten gedient, sind zu Altarstufen, Treppen etc. verwendet worden. Es waren 28 Stück, welche sämmtlich erst im 17. Jahrhundert angefertigt sind und gar keinen Kunstwerth hatten. Nicht so glimpflich ist man leider mit den allerdings durchaus nicht günstig aufgestellt erscheinenden Denkmälern umgegangen. Sie sind einfach beseitigt worden. So befanden sich im nördlichen Nebenschiffe Grabmäler der Familie von Viermund, unter denen das des Phil. Conr. von Viermund, der im Jahre 1587 nach Frankreich gegangen war, ohne je von seinem Aufenthalte Nachricht zu geben, hervorgehoben und erhalten zu werden verdiente. Die Inschrift lautete:

Anno 1587, 28. Junii. Nobilis et strenuus Philipp. Conrad. a Viermund militie causa in Galliam profectus et jam a decennio nemine suorum visus est hinc vivus an mortuus ille sit incertum est utut est si fata volent hic locus illum expectat si negent memoriam saltem illius haec effigies praesentat et ubicunque locorum requieverit dulce illi somnium et gloriosam resurrectionem exoptate ao 96, 23. Juli. Dieselben hätten leicht in die Seitencapellen versetzt werden können. Für die Geschichte ist ihre Beseitigung ein unersetzlicher Verlust. Bei dieser Gelegenheit der Erneuerung des Fussbodens wurde letzterer auch um 1/4 Fuss erhöht.

Um die Restauration im Innern abzuschliessen, war nur noch die Erneuerung der Wände und Gewölbe in Farbenschmuck erforderlich. Es wurde daher an den Wänden des Chores und an den Rückwänden der Seitenschiffe der schadhafte Verputz losgehauen, um zuerst dem ganz durchfeuchteten Mauerwerk Zeit zum Austrocknen zu geben. Durch das entblösste Mauerwerk traten die Veränderungen zu Tage, welche dasselbe im Laufe der Jahrhunderte erlitten hatte. Unter der doppelten, in verschiedenen Jahrhunderten aufgetragenen Tünche war der alte Farbenschmuck in eigenthümlichen Malereien noch vorhanden, womit die Gewölbe, wahrscheinlich am Anfange des 15. Jahrhunderts, bemalt waren. Auch Bemalungen von Gurtbögen und Gräten wurden entdeckt. Diese aufgefundenen Reste der ursprünglichen Malerei im Innern der Kirche verdienten aber um so mehr Beachtung, als überhaupt nur wenig vollständige Beispiele der einfachen und ersten Gesammt-Anordnung in der Farben-Decoration mittelalterlicher Kirchen erhalten sind, und hier noch das Besondere hinzutritt, dass die Haupt-Constructionstheile der Architektur durch äusserst kräftige Farbengebung sehr entschieden hervorgehoben waren. Die Farbengebung der Wände und Gewölbeflächen ist dann auch möglichst einfach mit Rücksicht auf den monumentalen Charakter des Gebäudes und im Anschluss an die frühere, stellenweise noch jetzt erkennbar gelassene alte Färbung hergestellt worden (1866). Eben so erhielten die Kanzel und Orgel, der Taufstein (gothisch, ein achtseitiges Prisma mit Figuren unter geschweiften Bogen bildend und mit einem hohen, in Holz geschnitzten Deckel versehen) und das schon obengenannte Sacramentshäuschen, die Communionbank, die Beichtstühle und besonders die Statuen an den Pfeilern eine entsprechende Wiederherstellung resp. Polychromirung.

Damit war die Restauration des Innern der Kirche vollendet. Blicken wir auf dieselbe zurück, so sehen wir, dass bei der Restauration der Kirche, verschiedenen Zeitperioden angehörig, deren keine gerade so vorherrscht, dass sie als normgebend betrachtet werden könnte, auch hier um so mehr der auch sonst vor Allem feststehende Grundsatz festgehalten ist, dass, wenn es eben geht, kein Theil der Architektur oder des kirchlichen Ausschmucks, wenn er nur irgend einen künstlerischen oder historischen Werth hat, geopfert werden darf, um etwa eine gewisse Gleichförmigkeit herzustellen, und ist dieselbe denn auch in einer Weise in den Jahren 1861—68 ausgeführt, die der archäologischen und der architektonischen Bedeutung des Gebäudes und seiner Würde als Gotteshaus entspricht.

Ueber die Restauration des Aeusseren der Kirche, die noch nicht vollendet ist und gegenwärtig noch fortgesetzt wird, werden wir ein ander Mal berichten.

Paderborn am 836. Jahrestage der Einweihung des Busdorf's, 25. Mai 1872. B. Greve.

Der gothische Baustil.

Von Dr. J. Dippel.

(Fortsetzung.)

Aus dem Gesagten dürfte demnach hervorgehen, dass der gothische Dom eine vorzugsweise christliche Architektur sei, weil er in seinem ganzen Wesen ein Ausdruck des Geistes des Christenthums ist. Was sein ganzes Wesen schon ausdrückt, das deuten auch die architektonischen und plastischen Formen und Ornamente an, die gleichfalls den katholischen Cultus und die Mysterien der christlichen Wahrheit symbolisiren. Indem nach aussen die Pflanzen- und Thierwelt zu dienenden Gliedern einzelne ihrer Individuen leiht, wird das Gotteshaus zu einem Miniaturbild des grossen Tempels der Natur, worin der Ewige täglich aus- und eingeht. Mit Bezug auf diese unheimlichen Gestalten, in welchen man das Reich des Bösen zum Dienste des Guten gezwungen erkennen kann, sagt darum auch Görres: „Phantastisch erfunden und zusammengesetzt und aus der Wirklichkeit entnommen, sollen sie die rohen Naturkräfte bezeichnen, die, aus dem Reiche des Heiligen gewiesen, doch in seinem Dienste stehend, die Heloten des Hauses, zu den gröbsten Verrichtungen, dem Abführen des Wassers sich bequemen oder sonst, in den Winkeln hockend, zur bedeutsamen Belebung und Verzierung des Ganzen dienen." Mit Recht konnte darum der Protestant Appellius sagen: „Der deutsche Dom war eine Darstellung der Kirche selbst, wie sie alle irdische Grösse überragt, in und um sich Alles versammelt, Allem, auch dem ihr geistig Fremden den äusseren Stempel aufdrückt, als irdisches Reich Gottes in der Menschenwelt, ja, in

der Natur nur sich, nur ihre Verkörperung sieht. Das Kirchengebäude war das erhabenste Symbol der christlichen Kirche in ihrer festen, irdischen Begründung und dem Emporstreben aller ihrer Glieder zum Reiche Gottes, dem Vaterlande der Geister. Das Bau- und Bildwerk war ein Abbild der christlichen Welt, von ihrem Entstehen, seit ihrer Verheissung an Adam und Eva bis zu ihrem Ende am Tage des Gerichtes. Vertreten war der alte Bund der Einleitung und Verheissung in Patriarchen und Propheten, der neue Bund der Erfüllung in Aposteln, Martyrern und Bekennern, die lehrende Kirche und die hörende Gemeinde, die christliche Gemeinschaft im Himmel und auf Erden, zwischen der triumphirenden und streitenden Kirche, ferner die Gnadenmittel, das Reich Gottes in den Haupttugenden, und sein Gegensatz, das Reich des Teufels, in den Todsünden. — So predigte der Kirchenbau durch alle Tage und Nächte der Jahrhunderte dem Volke in Stein, was der Katechismus in Worten lehrte, und Jeder, der in ein solches Gotteshaus kam, empfing schon beim Eintritte in dasselbe die erhebendsten Eindrücke und fand sich, auch wenn er einsam darin verweilte, nicht allein, sondern überall umgeben von den Heiligen und Geliebten Gottes und mitten in unzählige theure Erinnerungen an die grossen Thaten Gottes hineinversetzt.“ (Die Aufgaben der kirchlichen Baukunst in Deutschland, S. 67 f.)

Gegen diese hier nur kurz angedeutete Würdigung der gothischen Architektur vom religiös-kirchlichen Standpuncte aus könnte nun freilich eingewendet werden, dass dies eine in der späteren Zeit in die fertigen Bauten hineingelegte Deutung sei, von welcher die Architekten selbst bei Aufführung des Baues keine Ahnung, geschweige denn ein bestimmtes Bewusstsein hatten. Ich nehme keinen Anstand, diese Einrede als eine berechtigte zu erklären, ja, ich selber behaupte dasselbe. Daraus aber folgt meines Erachtens keineswegs, dass der gothische Dom nicht im vollkommensten Sinne den religiös-christlichen Principien entspreche und dieselben verkörpert zur Darstellung bringe, oder dass die ihm beigelegte symbolische Bedeutung nicht einen objectiven wahren Werth habe; sondern daraus folgt nach meiner Ueberzeugung nur, dass die vom christlichen Geiste erfüllten und durchdrungenen Baumeister des Mittelalters aus ihrem Inneren heraus sich die Ideale gestalteten und denselben Ausdruck zu verschaffen suchten, ohne vorher lange mit symbolischen Untersuchungen sich abzumühen. Sie arbeiteten nach der Eingebung des sie beherrschenden Geistes und getrieben von dem Wunsche, dem ewigen Könige eine würdige Wohnung zu errichten, unbekümmert darum, ob mit der Idee von der Wohnung Gottes auch noch andere Vorstellungen und weitergreifende Beziehungen verbunden seien. Um so mehr wird man dieses annehmen können, wenn es mit der Bemerkung Lasaulx', dass „die Beziehung des Menschen zu seinem Werke um so inniger sei, je relativ feiner das Material ist, in welchem er arbeitet, und je geistiger der Inhalt ist, der künstlerisch gestaltet wird“, seine Richtigkeit hat. Demnach ist die persönliche individuelle Beziehung des Architekten zu seinem Werke offenbar eine weniger innige, als die des Bildhauers oder Malers zu den ihrigen. Sollte man indess nicht geneigt sein, dieses zuzugeben, so könnte man noch daran erinnern, dass die eigentliche Kunst in der That nicht aus Reflexionen hervorgehe, dass sie vielmehr entspringe aus den verborgensten Tiefen des menschlichen Daseins, aus der lebhaften Bewegung der innersten Gemüths- und Geisteskräfte, aus einer geistigen Zeugungslust, einem Trieb, etwas zu schaffen und zu gestalten, aus der Tiefe und dem dunkeln Urgrund der Natur an das Licht des Bewusstseins heraus zu gebären. Und so können allerdings mancherlei Beziehungen und Ideen in dem gothischen Dome sich finden, wenn auch der schaffende Architekt sich derselben nicht bewusst war.

Schliesslich sei noch die Bemerkung angefügt, dass wir trotz dieser Hervorhebung der symbolischen Bedeutung der Gothik doch mit denjenigen nicht rechten wollen, welche die romanische Kirche dem Ernste des Gotteshauses angemessener finden wollen. Es scheint dies eine Streitfrage, deren Lösung immer durch den subjectiven Geschmack des Einzelnen bedingt bleiben wird, obgleich auch objective Gründe für die eine wie für die andere Meinung sich finden lassen. So wird man nicht ohne allen Grund behaupten können, dass diese Menge architektonischer und plastischer Ornamente zu sehr zerstreue und dass über dem verwirrenden Reichthume der Einzelheiten der Totaleindruck gefährdet werden könnte. Dies ist allerdings möglich bei denjenigen, deren Einsicht und Ueberlegung nicht weiter geht als die Augen reichen oder die Sinne tragen. Solche werden dann aber auch den Gregorianischen Choral den reichen Compositionen Palästrina's vorziehen müssen, da beide in der That in ähnlichem Verhältnisse zu einander stehen wie die romanische und gothische Architektur. Und wenn auch im gothischen Stile nur die Richtung nach oben, nicht zugleich auch das demüthige Versenken in sich selbst, das Schuldbewusstsein symbolisirt gefunden werden und darum die Gothik dem romanischen Baue, welcher gleichmässig die Richtung nach oben wie die Einkehr in sich selbst repräsentire, nachgesetzt

werden will, so ist andererseits doch wieder der gothische Stil im Vortheil, weil er eine reichere und tiefsinnigere[1]) Symbolik entfaltet.

(Fortsetzung folgt.)

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Halberstadt. Friedrich Gottfried Hermann Lucanus, geboren am 3. December 1793, aus einer alten hiesigen Familie stammend, ist am 23. Mai d. J. gestorben. Lucanus bediente sich zuerst des Damnar-Harzes als Gemäldefirniss und erfand die Balsammalerei. Von frühester Jugend an zeigte Lucanus viel Neigung und Verständniss für die Kunst und trat auf diesem Gebiete selbständig organisatorisch auf, indem er im Jahre 1828 die erste Kunstausstellung, resp. den Kunstverein zu Halberstadt gründete und somit den Impuls zur Bildung dieser Vereine und Ausstellungen gab. Bis zu seinem am 23. Mai d. J. erfolgten Tode hat er denn auch als Hauptgeschäftsführer der westlich der Elbe verbundenen Kunstvereine, wie als Vorstand des Kunstvereines zu Halberstadt diesem Zweige seine Lebensthätigkeit, seine volle Kraft gewidmet. Durch das Vertrauen seiner Mitbürger, von denen er allgemein geliebt und geachtet war, auch in der sturmreichen Zeit des Jahres 1848, gehörte Lucanus lange Jahre hindurch sowohl dem Stadtverordneten- wie dem Magistrats-Collegium der Stadt an, vertrat seine Vaterstadt bis zum Jahre 1848 auf dem Provincial-Landtage zu Merseburg und wurde von da ab längere Jahre in die zweite Kammer des preussischen Abgeordnetenhauses gesendet. Lucanus, im Jahre 1829 zum Doctor der Philosophie von der Universität Jena ernannt, gehörte bei seinem umfassenden Wirken und organisatorischen Talente vielen bedeutenden Vereinen als wirkliches, resp. Ehrenmitglied an. Als Conservator der Domschätze, um die er sich im höchsten Grade verdient gemacht hat, erhielt er in Anerkennung dieser Verdienste vom Könige von Preussen eine silberne Medaille, eigens dem Dr. Lucanus gewidmet, und auch sonst wurde sein Wirken während seiner langen und arbeitsvollen Lebenszeit vielfach öffentlich anerkannt. — Von den von Lucanus vorliegenden Schriften erwähnen wir: Die Schrift über Erhaltung, Reinigung und Wiederherstellung der Gemälde, den Wegweiser für die Stadt Halberstadt und die Umgegend, die Liebfrauenkirche zu Halberstadt, endlich das kurz vor dem Tode des Verfassers in zweiter Auflage erschienene grosse Werk: „Der Dom zu Halberstadt.“ Wiederholte Aufsätze über das Wirken des Dr. Lucanus und die mit seinem Leben eng verknüpften Kunstvereine brachte die Illustrirte Zeitung, und zwar am 4. Juni 1853 und am 18. Juli 1868 bei der Feier des vierzigjährigen Bestehens der deutschen Kunstvereine.

1) Freilich verstehen wir viele Sinnbilder gar nicht mehr. Jungm. S. 441 f.

Leipzig. (Alterthümer.) Die Restaurationen im Kreuzgange des leipziger Paulinums haben ihren Abschluss durch eine am zweiten südlichen Schildbogen der östlichen Seite angebrachte Inschrift gefunden, welche sagt, dass die Wandgemälde dieses Kreuzganges ausgeführt wurden, als noch der Orden der Dominicaner in diesen Räumen waltete, ein Theil muthmaasslich gegen Ende des 13. Jahrhunderts, ein Theil 1385 und 86. Ausgebessert und an vielen Stellen verändert wurden sie 1515—1517, und 1544, als die Universität dieses Klostergebäude bezog, hat man sie weiss übertüncht. 1836 traten zuerst wieder Spuren hervor, 1868 und 70 sind sie nach Möglichkeit wieder hergestellt worden.

Paris. (Russische Ornamentik.) Ausser dem bei Morel hierselbst erscheinenden Prachtwerke über byzantinische und russische Ornamentik ist eine zweite Publication ähnlicher Art zu verzeichnen, welche von der Petersburger „*Société d'encouragement des arts*“ herausgegeben wird und den Titel führt: „*L'Ornement national Russe, avec texte explicatif de W. Stasshoff. Première livraison: broderies, tissus, dentelles.*“ Während das früher erwähnte Werk vorzugsweise historisches Interesse hat, kann das Unternehmen der Petersburger Gesellschaft als eine Sammlung interessanter stilistisch werthvoller Flachornament-Motive, namentlich der nationalen Haus-Industrie, den Kunst-Industriellen zur Beachtung empfohlen werden. Der erläuternde Text ist in russischer und französischer Sprache abgefasst.

Bemerkung.

Alle auf das Organ bezüglichen Briefe und Sendungen möge man an den Redacteur und Herausgeber des Organs, Herrn Dr. van Endert, Köln (Aposteinkloster 25), adressiren.

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.

Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.



Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 17. Köln, 1. September 1872. XXII. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Die Kirche der ehemaligen gefürsteten Reichsabtei Corvey an der Weser.

(Nebst einer artistischen Beilage.)

Das allerälteste Denkmal christlicher Baukunst in Westfalen findet man zu Corvey an der Weser. Die Franken, Nachfolger der römischen Herrschaft in Germanien, dringen in ihrem Siegeslaufe über die autochthonen Sachsen bis zum Teutoburger Walde vor. Hier hatte die Römerherrschaft ihren stärksten Widerstand gefunden, hier erfocht auch Karl der Grosse, König der Franken, seine blutigsten Siege, — Siege, die ihm erst den ungehinderten Uebergang über das Waldgebirge bis zur Weser, ja, sogar den Weg bis zur Elbe öffneten. Schon im Winter 797 auf 798 hält er im Weserthale zu Herstelle[1]) einen Reichstag. Nach Ablauf dieses Winters geht er sodann die Weser hinunter nach Minden. Auf diesem Zuge soll er die Brunsburg,[2]) eine sächsische Feste, zerstört, auch die Kirchen zu Huxori (Höxter) und Godelevesheim (Godelheim) gestiftet haben, und wahrscheinlich datirt aus dieser Epoche auch die Gründung einer königlichen Villa Huxori. Letztere beide Puncte liegen in unmittelbarer Nähe des heutigen Corvey. Sodann berichten die Chroniken: Ludwig der Fromme habe auf dem Reichstage zu Paderborn 815 dem Abte Adelhard[3]) von Corbie seine Einwilligung zur Stiftung eines Klosters im Sachsenlande gegeben. Unter den Sachsen nämlich, die sich in Corbie befanden, sei ein Bruder, Theodrat genannt, gewesen. Dieser habe dem Abte Adelhard einen seiner Familie zugehörigen Platz, Hetha, tief im Sollinger Walde, zur Errichtung eines Klosters in seiner Heimath geschenkt. Alsbald richteten daselbst einige Brüder ein Kloster ein. Doch nicht, wie die Mönche es wünschten, bewährte sich der Platz zum Kloster. Daher wandte sich Adelhard an den Kaiser, um einen passenderen Ort auswählen zu dürfen. Der fromme Ludwig gewährte auch diese Bitte, und sie wählten im Bezirke der königlichen Villa Huxori, eben wo jetzt Corvey liegt, einen Platz. Dieser bot in seiner Lage eine Aehnlichkeit mit dem den Brüdern theuren alten „goldenen" Corbie dar; und diese Aehnlichkeit bestimmte Ort und Namen des neuen Klosters. Die junge Stiftung nahm rasch einen glänzenden Aufschwung. Kaiser Ludwig verlieh ihr Immunität und Münzrecht, so wie die Freiheit vom Heerbann. Rüstig wurde gebaut, gemeisselt und gefügt und im Herbste 822 bezogen die Mönche unter dem Gesange: *„vexilla regis prodeunt"*, die Schluchten des Sollings verlassend, die neue Stiftung. Im Jahre 823 ist also zuerst der Bau einer Kirche in Corvey vollendet. Doch von diesem ältesten Bauwerke ist nur noch die in die Kirche führende quadrate Vorhalle übrig geblieben. Dieselbe hat 9 Kreuzgewölbe, die durch 12

1) *Heristallum saxonicum*, so genannt nach dem fränkischen Heristelle. Hericourt bei Lüttich.

2) Jene verherrlicht ein altes *Carmen de Brunsburgo Christophori Elschlebii*, welches in des Historikers und Dichters Paulini *Συνταγμα* (1172) zu finden ist, pag. 593.

3) *Corbeja aurea*, ein Benedictiner-Kloster bei Amiens, an dem Bache Corbie. Es war gestiftet von Bathilde, 660, der Gemahlin König Clodwig's. *Conf. Martené, voyage litteraire. Tom. I. à Paris, 1717.*

Pfeiler und innerhalb dieser durch 4 Rundsäulen getragen werden. Wie auch aus dem beigefügten Grundrisse ersichtlich, sind die Dimensionen dieser Vorhalle ziemlich klein. Acht dieser Pfeiler haben durch spätere Zusätze ihre ursprüngliche quadrate Grundform verloren. (Die helleren Partieen des beigefügten Grundrisses bedeuten die Veränderungen.) Die Rundsäulen und die Anten zeigen vollständig den Charakter der untergehenden römischen Baukunst. Schon wird das antike Verhältniss der Säulenstämme vernachlässigt, indem sie nur eine Höhe von etwa 4 Durchmessern haben. (Die attische Säulenbasis liegt unter dem jetzigen Kirchenboden.)

Ferner sind die Capitäle entschiedene Nachahmungen der korinthischen; aber merkwürdiger Weise hat man nur mit einem begonnen, es auszuarbeiten, während die übrigen nur roh ausbossirt sind. Und selbst das Capitäl, mit welchem man begann, zeigt nur drei ausgearbeitete Blätter und einen Blumenkelch. Auf diesem Capitäl lagert sodann, entsprechend den obersten Gliedern der Ante, ein mehrtheiliger Aufsatz, dessen Architrav durch eine Perlenschnur getheilt ist. Das darauf liegende Gesimse zeigt den Versuch der Anwendung von Zahnschnitten in der Corona, während die Zahnschnitte als Strukturtheil missverstanden, dagegen wohl in etwa mit den Formationen, welche sich bei den Blattwerkdiamantirungen der romanischen Kunstweise finden, zu vergleichen sind. Aus Vorstehendem erhellt die entschiedene Absicht des Erbauers Adelhardus, römische Formen anzuwenden und die antike Kunst, wie er sie in Italien gesehen, nachzuahmen. Wissen wir doch, dass Adelhardus in Italien war.

An dieses älteste Bruchstück, die quadrate Vorhalle, schloss sich nun eine Kirche, die der Nachfolger Adelhard's, Warinus Abbas (826—853), einweihte.[1]) Doch ist diese Kirche nicht mehr vorhanden, indem der Blitz im Jahre 870 den östlichen Theil zerstörte. Die Wiederherstellung und resp. den Erweiterungsbau begann bald darauf der Abt Adalgar (853—876); auch legte dieser den Grund zu den drei Thürmen. Zwei von diesen stehen am Westportale, der dritte, heute nicht mehr vorhanden, befand sich wahrscheinlich auf Durchschneidung von Lang- und Querschiff.

Von dieser zweiten Erneuerung der Kirche durch den Abt Adalgar sind nur noch die unteren Theile der zwei Westthürme vorhanden. Denn schon im Jahre 915 wurde bei einem Einfalle der Ungarn das Stift verwüstet und wahrscheinlich auch die Kirche durch Brand beschädigt, so dass nur die quadrate Vorhalle und der Unterbau der Westseite erhalten blieb[1]). Wenigstens berichten die Urkunden, Folkmar Abbas (916—942) habe die zerstörten Gebände und Anlagen des Klosters wieder aufgebaut und erweitert. Leider lässt sich nicht mehr bestimmen, welche Veränderungen durch Folkmar an den Bautheilen vorgenommen. Dann lesen wir in den Urkunden,[2]) dass Abt Thiatmarus (983—1001) sich besonders um den Glanz der Kirche verdient machte; er liess 6 schöne eherne Säulen setzen, eine grosse weitklingende Glocke „*Cantabona*“ giessen und einen Kronleuchter in Grösse eines Wagenrades (*sic!*) mit Gold überlegt verfertigen!

Letzterer wurde im 30jährigen Kriege in die Münze geliefert und auch die Glocken und die Säulen sind verschwunden. Doch auch die Erweiterungsbauten des Abtes Folkmar verschonte das Unglück nicht.

Ein grosser Brand im Jahre 1070, unter der Regierung des Abtes Saracho (1056—1071) zerstörte abermals die vielleicht weniger stark ausgeführten Bautheile. Doch Saracho, der alle seine Thätigkeit auf den Flor des Stiftes richtete, erbaute die Kirche unter Beibehaltung der quadraten Vorhalle und der von Adalgar stammenden Thurmreste schöner wieder auf. Zugleich baute er die Kirche *S. Kilian* (jetzige evangelische Pfarrkirche) zu Höxter, mit ähnlichen Thürmen wie zu Corvey, wesshalb ihn die Annalen einen guten Baumeister nennen. Von ihm stammen die oberen Geschosse der Westthürme zu Corvey und jener über der quadraten Vorhalle nach dem Inneren der Kirche zu offene Saal, in welchen man durch eine Treppe im Südwestthurm gelangt. Dieser Saal besteht aus drei Theilen, einem höheren Mittelschiffe mit getäfelter Holzdecke und zwei niedrigeren gewölbten Seitenschiffen, und zwar ruhen die Gewölbe auf Pfeilern, welche letztere mit einem einfachen, dem dorischen Echinus gleichenden Gesimse ornamentirt sind. Ferner ist die in der romanischen Zeit beliebte Anordnung eines vor die Westseite der Kirche gelegten Portalbaues auch hier festgehalten. Dieses Portal ist ziemlich hoch hinaufgeführt und ist in seinem Giebel mit einer figurengeschmückten Nische versehen. (Vergl. die perspectivische Abbildung.) Zwischen den zwei Westthürmen steigt ein hoch emporgeführter, horinzontal geschlossener Zwischenbau als Glockenhaus auf. Bei genauerem Besehen des Mauerwerks gewahrt man, als Bestätigung der aufgeführten Baugeschichte,

1) *Conf. Dittmarus ap. Leibnitz I., p. 403.*

1) Siehe die Geschichte von Höxter und Corvey von Paul Wigand (1819).

2) Vergl. Urkunde im westfälischen Provincial-Archiv zu Münster.

dass nur der untere Theil dieser Westseite einem älteren Baue angehört, während der obere in Uebereinstimmung mit der geschichtlichen Ueberlieferung von dem Abte Saracho erbaut ist.

Die in den Schallöffnungen des Glockenhauses stehenden Säulen haben zwar dieselben korinthischen Capitäler wie die in der quadraten Vorhalle, und auch die attische Basis ohne Eckblatt, welches alles jedoch, unter Annahme, dass jene Säulen, aus den verbrannten unteren Kirchentheilen oben wieder neu verwandt worden, nicht hindert, zu behaupten, dass jenes Glockenhaus gleichzeitig mit dem oberen Theile des Mittelbaues und der Thürme erbaut sei; obschon dort die Säulen der Oeffnungen Würfelknäufe und die Basis mit Eckklötzchen haben. Auch in diesen obersten Thurmtheilen finden sich korinthisirende Capitäler, die aber wohl nur als unvollständige Nachahmungen des in der quadraten Vorhalle vorkommenden korinthischen Capitäls aufzufassen sind.

Die Bauten des Saracho, nämlich die oberen Thurmtheile der Abteikirche und St. Kilian zu Höxter, bekunden ferner eine bemerkenswerthe Aehnlichkeit. Mit Recht sagt auch Schnaase (Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter, II. Band, 2. Abth., pag. 53): „In jener zweiten Periode hat man nicht bloss neue Formen, das Würfelcapitäl, das Eckblatt, eine Abwechselung der Capitäle gefunden, sondern zog sie den antiken Formen vor, auch da, wo man diese vor Augen hatte."

Die von Saracho zum zweiten Male wieder erbaute und hinter der quadraten Vorhalle liegende Kirche ist später, wohl nach dem 30jährigen Kriege, vollständig umgebaut, indem man ihr ein hässliches, breites Schiff gab und merkwürdiger Weise noch spätgothische Fischblasen in den Fenstern verwandte, trotzdem letztere schon einer längstverflossenen Kunstweise angehörten.

Aus diesem Umbau nach dem 30jährigen Kriege stammt auch die Säulen- und Pfeilerreihe, die nach dem Schiffe der Kirche zu sich an die quadrate Vorhalle im Erdgeschoss anschliesst. Diese Pfeilerreihe verwendet die Formen der Renaissance, und es ist äusserst interessant, die daneben stehenden romanischen Säulen mit ihnen zu vergleichen.

Im vorletzten Jahrhundert versah man die Kirche mit einem neuen Dache, setzte auch auf die Vierung einen Dachreiter und fing sodann an, einen unerträglichen Wust von Rococo-Schnitzarbeiten, ohne jede feinere Motivirung und von schlechter Ausführung, in der Kirche anzubringen, der noch heute wesentlich den guten Eindruck, den die Vorhalle auf uns macht, abschwächt.

An diese so beschriebene Kirche schliesst sich nun die alte Abtei an, nach zwei Seiten von der Weser umflossen. Das Abteigebäude ist ein grosses Quadrat aus Bruchsteinen, dass wahrhaft ernüchternd, weniger durch das Fehlen jeglicher Kunstform, als durch die schlechte Ausführung der Figuren Kaiser Karl's des Grossen und Ludwig's des Frommen im Eingange und der Landsknechte im Ausgange auf den Wanderer wirkt.

Es gehört nicht zum Zwecke der gegenwärtigen Darstellung, hervorzuheben, was von Corvey aus für die Verbreitung des Christenthums, namentlich nach Norden hin, und für die Erhaltung der altclassischen Literatur geleistet ist, und zu welcher Macht die Stiftung des Abtes Adelhard sich im Laufe der Zeit erhob. Doch auch sie wurde eben ihres Reichthums wegen von dem Sturme, welcher am Ende des vorigen Jahrhunderts über die ruhigen Gaue und reichen Stifter Deutschlands hereinbrach, mit verschlungen. Ihr tausendjähriges Jubiläum sollten, wie nahe es auch da zu sein schien, die Mönche nicht erleben. Eine Zeit, die Abteien für unnütz ansah, erlaubte, dass sie im Frieden von Luneville dem Prinzen von Nassau-Oranien als Entschädigung (1801) gegeben wurde. Diesem jedoch wurde sie bald genommen, um von Napoleon dem Königreich Westfalen incorporirt zu werden. Als letzteres alsbald vor der aufgehenden deutschen Freiheitssonne verschwand, überliess Preussen sie dem Landgrafen von Hessen-Rotenburg, von dem sie als Erbtheil an Ludwig Victor Herzog von Ratibor kam, der sie als Fürst von Corvey fideicommissarisch besitzt und erhält.

Fr. Tophoff.

Die berühmtesten Heiligen in der bildenden Kunst.

Von B. Eckl in München.

Der h. Franciscus von Assisi.

I.

Lebensgeschichte und Legende.

Der Vater des berühmten h. Franz von Assisi war Pietro Bernardono von Assisi, ein reicher Kaufmann, welcher einen schwunghaften Seiden- und Wollhandel trieb. Seine Mutter hiess Pica. Er erhielt in der Taufe den Namen Johannes, aber sein Vater, welcher mit Frankreich in grossem Handelsverkehr stand, hatte seinen ältesten Sohn, unseren Heiligen, zu seinem Hauptagenten und Nachfolger bestimmt und daher schon in früher Jugend in der französischen Sprache sorgfältig unterrichten lassen. Dies war damals etwas Seltenes und seine Kameraden nannten ihn daher „*Francesco*" oder den „Franzosen". Dieser Name wurde häufiger gebraucht, als sein eigentlicher, und verblieb ihm sein

ganzes Leben lang; unter diesem Namen wurde er berühmt, verehrt und heilig gesprochen, und derselbe wurde nachmals in der ganzen abendländischen Christenheit als ein Taufname angenommen.

Franciscus war in seinen Jünglingsjahren nur wegen seiner Eitelkeit, Verschwendung und Wollust merkwürdig. Insbesondere hatte er grosse Freude an schönen und kostbaren Kleidern. Aber er war auch mitleidig und gab gern Almosen, und war desshalb bei seinen Kameraden und Mitbürgern beliebt. So brachte er seine ersten fünfzehn oder sechszehn Lebensjahre zu. In einem Streite zwischen den Einwohnern Perugia's und Assisi's kam es zu den Waffen. Franciscus wurde gefangen genommen und musste ein Jahr lang in der Festung von Perugia verbleiben. Bei dieser Gelegenheit legte er Geduld und Muth an den Tag. Nach seiner Rückkehr ward er von einem heftigen Fieber befallen und musste Wochen und Monate lang im Bette verbleiben. Während dieser Zeit waren seine Gedanken oft zu Gott gewendet. Das Bewusstsein seiner Sünden, ein Gefühl der Verachtung der Welt und ihrer Eitelkeiten sank tief in seinen Geist hinein. Der Tod, dem er in seinen jungen Jahren so nahe gewesen, hatte in ihm Gedanken erregt, welche ihn zum Leben führten.

Bald nach seiner Genesung ging er einmal, reich gekleidet, wie gewöhnlich, aus und begegnete einem armen Manne, der ihn um Gottes Willen um ein Almosen bat. Als Franciscus ihn näher betrachtete, erkannte er einen Mann in ihm, der früher zu den Reichsten und Vornehmsten der Stadt gehört und auf dem Feldzuge gegen Perugia ein Commando bekleidet hatte. Von Mitleid gerührt zog er sein reiches Kleid aus, gab es dem Bettler, nahm den zerrissenen Anzug des anderen und warf ihn selbst um seine Schultern. In derselben Nacht hatte er im Schlafe eine Erscheinung, in welcher es ihm vorkam, als befinde er sich in einem prachtvollen Gebäude, und ringsum waren reiche Schätze und unzählige Juwelen aufgehäuft und Waffen aller Art, welche mit dem Zeichen des Kreuzes geschmückt waren und in der Mitte stand Christus, welcher zu ihm sprach: „Das sind die Schätze, welche für meine Diener aufbewahrt sind, und die Waffen, womit ich diejenigen bewaffne, welche um meinetwillen kämpfen." Und als Franciscus erwachte, dachte er, dass die Vorsehung ihn zu einem grossen Feldherrn bestimmt habe, denn er kannte seinen wahren Beruf noch nicht. Bald darauf ging er einmal in die Kirche des h. Damianus, um zu beten. Nun war aber diese Kirche, welche nicht weit von dem östlichen Thore von Assisi stand, damals, wie sie es auch heutzutage ist, fast ganz baufällig, und als er vor einem Crucifixe knieete, hörte er in seiner Seele eine Stimme, welche zu ihm sprach: „Franz, stelle meine Kirche, welche einzustürzen droht, wieder her!" Da er den Sinn dieser Worte nicht verstand, glaubte er, dass die Kirche, in welcher er knieete, gemeint sei, und desshalb eilte er nach Hause, nahm einige Stücke Tuch und andere Waaren, verkaufte sie und brachte das Geld den Priestern von St. Damian, damit sie die Kirche wieder herstellen lassen möchten. Sein Vater ergrimmte darob und wollte ihn mit Gewalt heimführen lassen. Aber Franciscus floh und verbarg sich einige Tage lang in einer Höhle, da er seinen Vater fürchtete. Endlich aber fasste er Muth und ging wieder heraus, um nach der Stadt zurückzukehren; aber ganz verändert, blass, von Hunger abgemagert, mit verstörten Blicken und mit beschmutzten und zerrissenen Kleidern, so dass ihn Niemand mehr erkannte und sogar die Kinder ihn als einen Verrückten verfolgten. Diese und alle anderen Demüthigungen betrachtete er als die Prüfungen, zu welchen er berufen war und welche ihn auf den Weg der Wiedergeburt bringen sollten. Sein Vater, der ihn für wahnsinnig hielt, sperrte ihn ein und band ihn in seinem Zimmer; aber seine Mutter, die Mitleid mit ihm hatte, befreite ihn und sprach Worte des Trostes, indem sie ihn bat, geduldig und seinen Eltern gehorsam zu sein und ihnen und ihrer ganzen Verwandtschaft durch sein unziemliches Benehmen keine Schande zu machen. Als er aber auf seiner Handlungsweise bestand, brachte sein Vater ihn vor den Bischof, einen milden und heiligen Mann; und als Franciscus den Bischof sah, warf er sich ihm zu Füssen, schwor plötzlich seinen Eltern, seiner Heimat, seiner Erbschaft ab, zerriss seine Kleider, warf sie seinem Vater zu Füssen und sprach zu ihm: „Von jetzt an erkenne ich keinen anderen Vater mehr an, als den der im Himmel ist." Da weinte der Bischof vor Verwunderung und Rührung, und befahl seinen Dienern, ihm ein Kleid zu seiner Bedeckung zu geben; es war von dem gröbsten Stoffe, indem es von einem anwesenden Bettler genommen wurde; aber Franciscus nahm es freudig und dankbar als die Erstlingsfrucht jener Armuth, welcher er sich gewidmet hatte, an.

Er war damals fünfundzwanzig Jahre alt und lebte fortan wie einer, der sein Leben weggeworfen.

Seine erste Sorge war, nach einem Leprosenhause zu gehen, um sich diesen Kranken mit zärtlicher und unermüdeter Liebe zu widmen. Dies war bei ihm um so verdienstlicher, als er vor seiner Bekehrung keinen Aussätzigen ohne Widerwillen ansehen konnte, welcher ihn bis zur Ohnmacht krank machte.

Alsdann wanderte er über jene schönen umbrischen Berge, von Assisi nach Gubbio, indem er mit lauter Stimme Lobgesänge sang und Gott für alle Dinge pries: für die Sonne, welche oben schien; für den Tag und die Nacht; für seine Mutter, die Erde; und für seine Schwester, den Mond; für die Winde, welche ihm in's Angesicht bliesen; für das reine köstliche Wasser und für das lustige Feuer; für die Blumen unter seinen Füssen und für die Sterne über seinem Haupte; indem er alle Creaturen — sowohl die belebten als auch die unbelebten — als seine Brüder im Herrn begrüsste und segnete.

So brachte er mehrere Jahre seines Lebens in Gebet, Busse und Werken der Liebe zu. Er lebte nur von Almosen, bettelte von Thür zu Thür und verwendete Alles, was er nicht brauchte, um die Qual des Hungers zu stillen, zur Wiederherstellung der Kirche des h. Damian und anderer Kirchen und Capellen in ihrer Nähe. Unter denselben befand sich auch eine kleine Capelle, welche der „Königin der Engel“ geweiht war und im Thale am Fusse des Hügels lag, auf welchem Assisi steht.[1] Hier bewohnte er eine enge Zelle, und der Ruhm seiner Frömmigkeit und Demuth zog viele Schüler an. Eines Tages, als er der Messe beiwohnte, hörte er die Worte aus Lucas: „Nimm nichts mit auf die Reise, weder einen Stab, noch eine Tasche, noch Brod, noch Geld, noch zwei Röcke“, und da er dies als einen unmittelbaren Befehl von oben betrachtete, nahm er es als die Regel seines Lebens an. Er ging bereits baarfuss, war schon arm gekleidet und bettelte die Nahrung, welche ihn erhielt. Nur Einen überflüssigen Gegenstand besass er noch: nämlich seinen ledernen Gürtel: er warf ihn weg und nahm dafür einen hänfenen Strick, wovon seine Schüler, da er nachmals von denselben angenommen wurde, vom gemeinen Volke „*Cordeliers*“ (Mönche mit dem Stricke) genannt wurden.

Nachdem er sich so in der im Evangelium vorgeschriebenen Weise für seinen Beruf vorbereitet, zog er aus, Busse, Liebe, Demuth und Weltentsagung — kurz, ein neues Leben zu predigen; und er predigte überall ohne alle Vorbereitung und im Vertrauen, dass Gott ihm eingeben werde, was er zur Erbauung der Anderen vorzubringen hätte.

Es war, wie wir bereits gesagt, jene Zeit eine Zeit des grossen und allgemeinen Leidens und eine des Schmerzes und des Wechsels, — der geistigen und moralischen Gährung. Die Menschen waren vorbereitet, sich vom Wunderbaren und Rührenden erregen zu lassen.

1) *S. Maria degli Angeli.*

Der h. Franciscus fiel auf sie wie Feuerfunken auf Stroh und Heu. Viele sammelten sich, durch seine Predigten aufgeregt, mit ihm, und unter diesen werden seine vier ersten Schüler — nämlich Sylvester, Bernard, Leo und Aegidius — besonders erwähnt. Seine erste Schülerin war eine Jungfrau aus vornehmer Familie, nämlich Clara von Assisi, deren Geschichte wir weiter unten erzählen werden.

Da es nothwendig war, dass er seine Schüler vereinigte und er sich vermöge einer Lebensregel, welche die der Apostel sein sollte, die unbedingte Armuth zur ersten Bedingung machte, durften seine Schüler vor Allem gar nichts besitzen — und daher die malerische Allegorie seiner Vermählung mit der Frau Armuth. Unterdessen begab er sich nach Rom, um die Bestätigung des Papstes für seinen neuen Orden zu erlangen. Innocentius III. war zu vorsichtig, als dass er sich einer Angelegenheit sogleich zuwenden mochte, welche lediglich die Extravaganz eines fanatischen Enthusiasten zu sein schien. Franciscus ward abgewiesen und zog sich nach dem Spitale des h. Antonius zurück; aber noch in derselben Nacht, erzählt der h. Bonaventura, ward der Papst durch einen Traum, in welchem er die Mauern des Vaticans wanken und im Begriffe zusammenzustürzen sah, während der arme Enthusiast, den er zurückgewiesen, am Morgen das ganze Gewicht derselben auf den Schultern trug. Der Papst schickte, als er erwachte, nach ihm, bestätigte die Regel seines Ordens und ertheilte ihm die volle Freiheit zu predigen. Der h. Franciscus kehrte alsdann nach seiner demüthigen Zelle auf der *Portiuncula*[1] zurück und baute rings um dieselbe auch noch andere Zellen für seine Schüler.

1) Der Ausdruck „*Portiuncula*“, welcher in Bezug auf die Bilder des h. Franciscus so häufig vorkommt, wird oft missverstanden. Er bedeutet buchstäblich genommen „einen kleinen Antheil“ oder ein „kleines Loos“. Dieser Name ward einem schmalen nur wenige Morgen umfassenden Stück Landes gegeben, welches am Fusse des Hügels von Assisi lag und auf dem eine kleine Capelle stand; beide gehörten einem Benedictinerkloster, welches später sowohl das Land als auch die Capelle der Franciscaner-Brüderschaft schenkte. Diese Capelle war damals allgemein unter dem Namen „*Portiuncula*“ bekannt. Ob sie den Titel „*Maria-degli-Angeli*“, durch welchen sie später berühmt geworden, schon ursprünglich gehabt oder denselben erhalten habe, weil die Engel bei der Geburt des h. Franciscus in derselben und über derselben gesungen haben sollen, ist ungewiss; unter allen Umständen wurde diese Capelle schon früh als der Schauplatz der Verzückungen und Visionen des Heiligen bezeichnet. Dort legte auch die h. Clara ihre Ordensgelübde ab. Besondere Ablässe wurden denjenigen verliehen, welche sie am 5. August besuchten, um zu beichten und Busse zu thun, und im 14. Jahrhundert wurde sie ein berühmter Wallfahrtsort. Die ursprüngliche Capelle steht in der Mitte der prächtigen Kirche,

Er gab seinen Schülern den Namen „*Fratres minores*“, um die ihnen zur Pflicht gemachte Demuth und Unterthänigkeit anzudeuten und sie zu erinnern, dass sie überall nicht nach dem ersten und höchsten, sondern stets nach dem letzten und niedrigsten Platze streben sollten. Sie durften kein Eigenthum irgend einer Art besitzen, noch wollte er, dass sein Orden mit irgend einem Vermögen ausgestattet würde, und eben so wenig wollte er, so lange er lebte, irgend ein Gebäude oder Kloster in demselben dulden, damit er mit vollkommener Wahrheit sagen konnte, dass er gar nichts besitze. Der Geist der heiligen Armuth sollte der Geist seines Ordens sein. Er schrieb vor, dass die für ihn erbauten Kirchen niedrig und klein und alle hölzern sein sollten; aber da ihm mehrere vorstellten, dass das Holz an manchen Orten theurer sei als die Steine, da lies er diese Bedingung fallen. Mit der äussersten Strenge verband er eine tiefe Demuth des Herzens; er war in seinen eigenen Augen der niedrigste und verächtlichste der Menschen und wünschte, von Allen als solcher angesehen zu werden. Wenn Andere ihn lobten, erwiederte er demüthig: „Was Jeder in den Augen Gottes ist, das bin ich und weiter nichts.“ Er wurde mit dem Geschenke, welches sein Biograph „eine ausserordentliche Gabe der Thränen“ nennt, ausgestattet; er weinte unablässig sowohl über seine eigenen Sünden, als auch über die seiner Nebenmenschen; und damit, dass er für die Bekehrung der Heiden betete, noch nicht zufrieden, entschloss er sich sogar, auch noch hinzugehen und das Evangelium den Mohamedanern in Syrien zu predigen, um die Krone des Martyrthums zu erlangen; aber er wurde durch einen Sturm zurückgetrieben. Später, im Jahre 1214, machte er sich auf, das Evangelium in Marokko zu predigen; aber er wurde auf seiner Reise durch eine Krankheit und andere Hindernisse aufgehalten, so dass er nicht nach Afrika kommen konnte, sondern, nachdem er in Spanien viele Wunder gewirkt und viele Klöster gegründet, wieder nach Italien zurückkehrte.

Zehn Jahre nach der ersten Stiftung seines Ordens hielt der h. Franciscus in der Ebene am Fusse des Hügels von Assisi das erste General-Capitel. Fünftausend seiner Mönche versammelten sich bei dieser Gelegenheit. Dieses Capitel heisst in der Geschichte seines Ordens das „Matten-Capitel“, so genannt, weil man, um ein Obdach zu haben, mit Matten bedeckte Buden oder Bretterhütten erbaut hatte. Sie kümmerten sich nicht darum, was sie zu essen oder zu trinken hätten, denn die Einwohner von Assisi, Spoleto, Perugia und Foligno versahen sie mit allem, was sie brauchten und der allgemeine Enthusiasmus war so gross, dass der Protector, Cardinal Ugolini [1]) und sogar auch der h. Franciscus selbst die strenge Lebensweise und die Abtödtungen ermässigen mussten, welchen sich die Mönche freiwillig unterwarfen. Bei dieser Gelegenheit sandte er Missionare in verschiedene Länder, indem er sich selbst Syrien und Aegypten vorbehielt, wo er seine Bemühungen durch ein glorreiches Martyrthum um Christi willen krönen zu können hoffte. Aber es sollte anders kommen. Er kam zu Damiette an, drang bis zum Lager der Ungläubigen vor und wurde vor den Sultan gebracht. Der Sultan fragte ihn, was ihn hieher geführt habe? worauf er antwortete, dass er gekommen sei, um ihn und sein Volke den Weg des Heils zu lehren. Zum Beweise der Wahrheit seiner Mission wünschte er, dass ein Feuer angezündet werden möchte und erbot sich, durch dasselbe zu gehen, wenn einer seiner Imans mit ihm durch dasselbe ginge. Als der Sultan dies verweigerte, erbot sich der h. Franciscus, sich ins Feuer zu werfen, wenn der Sultan und sein Volk das Christenthum annehmen würden. Der Sultan lehnte auch dieses ab und lies ihn, indem er ihn mit dem morgenländischen Gefühle der Achtung und des Mitleids betrachtete, als einen einfältigen oder wahnsinnigen Menschen bewacht nach Damiette bringen, von wo er nach Italien zurückkehrte, ohne die Freude gehabt zu haben, auch nur eine einzige Seele Christo zu gewinnen oder sein Blut um seinetwillen vergiessen zu können. Als einige Entschädigung für diese verfehlte Hoffnung hatte er die Freude, dass fünf seiner Missionare, welche er nach Marokko gesandt, einen grausamen Martyrtod gelitten hatten.

Vier Jahr nach seiner Rückkehr erlangte er vom Papste Honorius die Bestätigung seines Ordens, legte

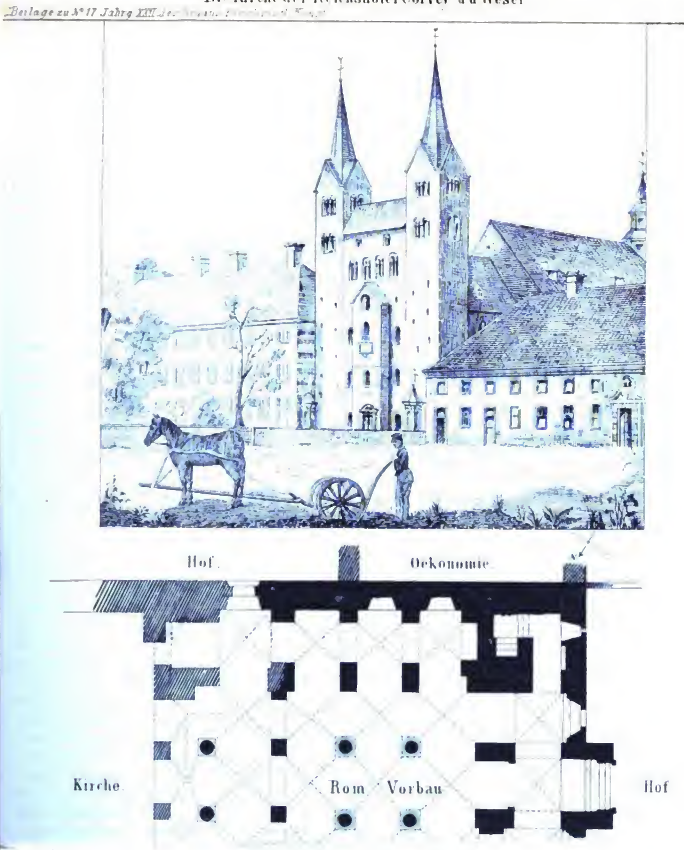
welche über derselben erbaut worden. Sowohl die Kirche als die Capelle wurden im Jahre 1832 durch ein Erdbeben arg beschädigt; aber die Capelle wurde von den alten Baumaterialien wieder hergestellt und das Aeussere derselben ist durch Wandgemälde von Overbeck geschmückt; es ist ein kleines Gebäude, welches nur beiläufig 30 Personen fasst. Sie sieht unter der hohen Kuppel des Gebäudes, welches sie jetzt umschliesst, klein aus, und eben so auch die „enge Zelle“ daneben, welche „das Wohnzimmer des h. Franciscus“ heisst.

Eines der herrlichsten Bilder Overbeck's ist das in dieser Kirche befindliche, das Rosenwunder des h. Franciscus darstellende Frescogemälde. Der untere Theil dieses Bildes stellt den Heiligen neben zwei Engeln knieend dar; hoch oben erscheint Christus und Maria in einer Glorie von Engeln umgeben; fürbittend wenden sich die Engel an den göttlichen Sohn; dieser erhört ihr Flehen und blickt segnend auf den h. Franciscus herab. Rosen fallen aus des Himmels Höhen auf den Altar herab — woher das Bild den Namen hat.

1) Der spätere Papst Gregor IX.

Die Kirche der Reichsabtei Corvey a d Weser

Beilage zu № 17 Jahrg XIII



men hat.

1) Der spätere Papst Gregor IX.

sein Amt als Superior nieder und zog sich nach einer einsamen Höhle nach dem Monte (Berge) Alverna oder Laverna zurück. Dort wurde er von Verzückungen und Visionen der h. Jungfrau und unseres Heilandes heimgesucht und soll sogar manchmal in einer Ekstase vom Boden aufgehoben worden sein. Bei dieser Gelegenheit wurde er mit einer ausserordentlichen Vision begnadigt, welche wir nur mit den Worten seines Biographen wiedergeben können: „Nachdem er vierzig Tage in seiner Zelle auf dem Berge Alverna gefastet und die Zeit in allem Eifer des Gebetes und der ekstatischen Beschauung zugebracht, da sah er einen Seraph mit sechs glänzenden Flügeln, der vom Himmel auf ihn herabschwebte, und zwischen seinen Flügeln war die Gestalt eines gekreuzigten Menschen. Und es ward ihm geoffenbaret, dass er zu einer Aehnlichkeit mit Christus umgestaltet werden sollte, aber nicht durch ein Martyrthum des Fleisches, sondern durch die Macht und das Feuer der göttlichen Liebe. Nachdem die Vision verschwunden und er sich von ihrer Wirkung wieder ein wenig erholt hatte, sah man, dass er an seinen Händen, Füssen und an seiner Seite die Wunden des Heilandes trug."

Man hat auf das Zeugniss des Bonaventura hin stets fest geglaubt, dass diese Wundmale dem h. Franciscus wirklich aufgedrückt worden seien. Er hat von dieser Zeit an mit seinem Orden den Titel „der seraphische" erhalten. Er wünschte die Gnade, welche er vom Himmel erhalten, zu verbergen; aber ungeachtet seiner Vorsicht wurden die zwei letzten Jahre seines Lebens in verschiedener Weise eine Periode fortwährender Offenbarung. Er litt mitunter auch viel von Krankheit, Schmerz, Schwäche und Blindheit, welche durch sein unablässiges Weinen veranlasst wurde. Er sagte die Annäherung des Todes mit Entzücken voraus, und wünschte als ein letztes Zeichen seiner Demuth, dass sein Leichnam nach dem gewöhnlichen Richtplatz bei Assisi gebracht werden sollte, ein Felsen, der damals der „Höllenhügel" *(Collo d'Inferno)* hiess und wo die Uebelthäter begraben zu werden pflegten. Er dictirte seinen Mönchen eine letzwillige Verfügung, in welcher er seiner bereits bestehenden Ordensregel noch beifügte, dass sie Handarbeit treiben sollten, aber nicht des Gewinnes halber, sondern um ein gutes Beispiel zu geben und zur Vermeidung des Müssigganges. Er empfahl, dass diejenigen, welche nicht zu arbeiten wüssten, ein Handwerk erlernen sollten. Aber Papst Nikolaus III. (1277 bis 1280) schaffte diese Vorschrift ab.

Als er die Annäherung des Todes fühlte, liess er sich auf die blosse Erde legen und bemühte sich, mit zitternder Stimme den 141. Psalm herzusagen; aber als er zum letzten Verse „Führe meine Seele aus dem Gefängniss" kam, hörte er auf zu athmen (4. October 1226). Sein Leichnam ward nach der Stadt Assisi gebracht, und diejenigen, welche ihn trugen, hielten auf dem Wege nach der Kirche des h. Damian ein wenig an, wo die h. Clara und ihre Nonnen ihn begrüssten und „weinend seine Hände und Kleider küssten". Hierauf ward er nach dem Orte, den er selbst erkoren, und der seitdem als ein heiliger Boden betrachtet wurde, gebracht.

Papst Gregor IX. versetzte ihn schon zwei Jahre nach seinem Tode, im Jahre 1228, unter die Heiligen, und befahl, dass seine Ruhestätte hinfüro der „Paradieseshügel" genannt werden solle. Und seit jenem Augenblicke hat es hienieden keine Ehre mehr gegeben, die für diesen Namen zu gross gewesen wäre. Die Völker erinnerten sich seiner Liebe und wollten ihm mehr zurückstatten, als er für sie geopfert hatte. Er hatte im Leben kein Obdach und keinen Diener gehabt, und man baute ihm nach seinem Tode eine Wohnung so prächtig, wie er sie in seiner Jugend geträumt hatte, ausgeschmückt von allen, die Meister waren in den christlichen Künsten. Man begnügt sich sonst gewöhnlich damit, die Gebeine der Heiligen mit dem sie einschliessenden Kasten in den Hauptaltar einer nach ihnen benannten Kirche einzuschliessen. Für den Armen von Assisi aber höhlte man den Felsen, in welchem er ruhen sollte, bis zu einer ungewöhnlichen Tiefe aus, um den im Mittelalter nicht selten vorkommenden Raub des heiligen Leichnams unmöglich zu machen. Auf dieser Gruft, die erst jüngst (1818) unversehrt gefunden und wieder geschlossen wurde, erbaute man dann eine untere Basilika zur Aufnahme der herzuströmenden Wallfahrer und über dieses eine zweite himmelanstrebende Kirche.

Allen denjenigen, welche entweder durch persönliche Dienstleistungen oder durch ihr Vermögen dazu beitrugen, wurden Ablässe verliehen. Fast alle Fürsten der Christenheit sandten ihre Opfer, und die deutschen zeichneten sich insbesondere durch ihre Freigebigkeit aus. Die Stadt Assisi lieferte die Marmorplatten, und fast alle Städte sandten ihre besten Künstler zur inneren und äussern Ausschmückung des Tempels. Der Leichnam des h. Franciscus wurde im Monat Mai 1300 dahin gebracht und hat, dem gewöhnlichen Gebrauch in Bezug auf die Reliquien der Heiligen entgegen, seitdem ganz und unversehrt daselbst geruht.

(Schluss folgt.)

62. Baubericht über den Fortbau des Domes zu Köln.

(Aus dem Kölner Domblatt.)

Der Krieg mit Frankreich, welcher mit der Einnahme von Paris und dem Friedensschlusse zu Frankfurt am 10. Mai 1871 einen für die deutschen Waffen so glorreichen Abschluss erlangte, hat die Bauthätigkeit am Kölner Dome auch im Laufe des Jahres 1871 durch Entziehung von Arbeitskräften und Unterbrechung der Steintransporte andauernd gehemmt, so dass die in dem Allerhöchst genehmigten Betriebsplane vorgesehene Bausumme nicht vollständig zur Verwendung kommen konnte und somit auch die Ausdehnung der Bauausführung eine wesentliche Beschränkung erlitt.

Das bei Armirung der Festung Köln am 16. Juli 1870 auf Anordnung des Festungs-Gouvernements in die Erde vergrabene Steinmaterial ist bis zum 14. März 1871, bis zum Tage der angeordneten Desarmirung, während 9 Monaten dem Dombaubetriebe entzogen gewesen, und mussten die Steinmetzarbeiten bei mangelnder Anfuhr neuer Werksteine auf den Fortbau des südlichen Thurmes beschränkt werden, für welchen Bautheil das zugehörige Material mit Aufbietung aller Kräfte in die Stadt gefahren und somit dem Vergraben in die Erde entzogen war.

Bei Concentrirung des Baubetriebes während des Jahres 1871 auf den südlichen Thurm ist der Ausbau der dritten Thurm-Etage sichtlich gefördert und, der sehr reichen Ornamentik der Fenster und Wimpergs-Anlagen ungeachtet, die Thurmmauer-Arbeit bis zur Höhe von circa 200 Fuss über der Fussbodenplattung der Kirche gefördert worden.

Am Schlusse des Jahres 1871 waren sämmtliche Fenstermaasswerke und Ueberwölbungen der vier Fenster der dritten Thurm-Etage, so wie die Gewölbeanfänge in den Bauhütten vollendet und hemmte der so früh eintretende Frost allein deren Aufstellung und Einwölbung auf der Höhe des Thurmes.

Mit Beginn des Frühjahres 1872 ist der südliche Thurm von den Capitälern der Fenster aufwärts nebst den daselbst beginnenden Ueberkragungs-Bogen zur Anlage des Achtecks im Innern der Thürme stetig fortgebaut und wird derselbe die Höhe des dritten Hauptgesimses, 220 Fuss über dem Fussboden der Kirche, am Schlusse des Monats Juni erreicht haben.

Die Thätigkeit in den Bauhütten hat sich seit zwei Monaten ausschliesslich der Bearbeitung der Werkstücke des nördlichen Thurmes zugewendet und wird vom Juli d. J. ab dieser Bautheil mit gleicher Beschleunigung bis zur Höhe des dritten Hauptgesimses emporgeführt werden.

Sobald demnächst zu Ende des Jahres 1872 beide Thürme die Höhe von 220 Fuss erreicht haben, wird der Ausbau der Mittelhalle nebst Wimperg und Dachgiebel die alleinige Bauaufgabe der ersten Hälfte des Jahres 1873 sein.

Nach erfolgter Eindeckung der Mittelhalle zwischen den Thürmen und der Einwölbung der dritten Etage des südlichen Thurmes, in welcher die grossen Glocken ihre definitive Aufstellung finden werden, bleibt demnach nur der fehlende Mittelpfeiler der zweiten Etage mit seinen Gurt- und Gratbogen zu ergänzen, nachdem zuvor der alte hölzerne Glockenstuhl beseitigt ist.

Neben diesen durch die fortschreitende Entwicklung des Dombaues nothwendig bedingten Bauausführungen bleibt die Bearbeitung der Werkstücke zur vierten Etage der Thürme, dem Octogon, der hauptsächlichste Gegenstand der Beschäftigung in den Bauhütten und sollen die hierzu nöthigen Hausteine theilweise im Jahre 1872 beschafft werden.

Die Restaurations-Arbeiten an der nördlichen Wand des südlichen Thurmes sind im Laufe des Jahres 1871 auf die Sockel und Pfeiler des Erdgeschosses ausgedehnt, die durch Verwitterung und mechanische Zerstörung so vollständig aller Details und Profilirungen beraubt waren, dass eine vollständig neue Umkleidung der Sockel am Fussboden der Kirche nothwendig erschien.

Durch Aufstellung der dritten Gerüstetage im Bereiche des südlichen Thurmes ist die Anlage der Hülfsbauten für die Vollendung der dritten Etage der Thürme beendet, und werden im Laufe des Jahres 1873 sämmtliche Constructionstheile des vorhandenen Baugerüstes beseitigt werden Behufs Anlage eines neuen Baugerüstes, das seine Stützen um 80 Fuss höher in dem Mauerwerke des Octogons findet und zur Aufführung desselben bis zum Fusse des grossen Steinhelms dienen wird.

Sobald beide Thürme bis zur Oberkante der dritten Etage aufgeführt sind, muss auch die Dampfförder-Maschine im nördlichen Thurme auf gleiche Höhe gehoben werden, um dann bis zur Vollendung der Steinhelme, resp. bis zum Aufziehen der grossen Kreuzblume daselbst in Thätigkeit zu bleiben.

Durch Bestimmung der kirchlichen Behörden ist nunmehr auch der Cyklus von Heiligenfiguren und Reliefs für die Portalhallen im Westen und Norden der Domkirche festgestellt, und wird es die Aufgabe der Bauverwaltung sein, diese grosse Zahl von Sculpturwerken gleichzeitig mit dem Ausbau der Kölner Domthürme zu vollenden.

Für das Innere des Domes sind durch den Dombildhauer Fuchs die fehlenden Statuen der Vorhalle im Laufe des Jahres 1871 vollendet. Es sind sämmtliche bisher ausgeführte Statuen Geschenke kölner Familien mit Ausnahme der Figuren des Jesaias, Jeremias, David, Elias, Aron, Abraham, Moses, Zacharias und Simeon *senex*, für deren Ausführung Geschenkgeber sich bisher nicht gefunden haben.

Von den für die Aussenseite der Thürme bestimmten und unter den grossen Baldachinen der dritten Thurm-Etage aufzustellenden kolossalen Figuren der Schutzpatrone des Domes, der Stadt Köln und der Rheinlande, den hh. drei Königen Kaspar, Melchior, Balthasar, der Jungfrau Maria, der hh. Joseph, Erzengel Michael, Suitbertus, Gereon, Severin, Petrus und der heiligen Ursula, sind die fünf für den südlichen Thurm bestimmten Statuen bereits vollendet, und werden diese 10 Fuss hohen, von dem Dombildhauer Fuchs modellirten und ausgeführten Kolossal-Statuen zur Zeit an der Aussenseite des Thurmes aufgestellt.

An Stiftungen von Glasgemälden für die Fenster des Hochschiffes der Domkirche sind im Laufe des Jahres 1871 angemeldet die Figuren der hh. Johannes Baptist, Zacharias, Simeon und der heiligen Anna als Geschenk der Witwe Harperath zum Andenken an ihren verstorbenen Mann, Herrn Johann Baptist Harperath, unter gleichzeitiger Stiftung der Statuen der hh. Liborius und Chrysostomus im Innern des Domes.

Von Herrn M. DuMont und Frau sind zur Erinnerung an die Feier eines Familienfestes ferner die Glasgemälde der hh. Cunibertus und Suithertus und von dem Professor Geheimen Medicinalrath Schaaffhausen zu Bonn zwei Glasgemälde, die hh. Albertus Magnus und Bonaventura darstellend, in Auftrag gegeben.

Als Stiftung des akademischen Dombau-Vereins zu Bonn wurden ausgeführt die Figuren der hh. Bernardus und Thomas von Aquin, und als Schenkung sämmtlicher akademischen Dombau-Vereine Deutschlands die Figuren der hh. Liborius, Paulinus, Ludgerus und Willibrodus.

Die vorstehend bezeichneten Glasgemälde sind bereits vollendet und werden bei Eintritt der warmen Witterung als neuer Schmuck des Innern der Domkirche an Ort und Stelle eingefügt werden.

Zum Schutze der fertigen Theile der Thurmhallen gegen die Witterungs-Einflüsse sind, mit dem nördlichen Thurme beginnend, die acht Fenster des zweiten Stockwerkes mit bunter Glasmosaik versehen, und soll einem Beschlusse des hochwürdigen Metropolitan-Domcapitels zufolge nunmehr auch mit einer sorgfältigen Restauration der Fenster im nördlichen Seitenschiffe des Langschiffes der Anfang gemacht werden.

Diese kunsthistorisch berühmten und mit so hoher technischer Vollendung ausgeführten Glasgemälde wurden in Folge der Zerstörungen, welche der Dom unter französischer Herrschaft erlitten, zu Anfang des Jahrhunderts oberflächlich restaurirt und die fehlenden Theile mit weissen Gläsern ergänzt, auf denen die Zeichnungen theilweise mit Oelfarben aufgetragen sind, so dass dieselben in ihrem jetzigen Zustande kaum einen Anhalt für die frühere Farbenpracht und Feinheit der Zeichnung geben, welche durch eine kunstgerechte und durchgreifende Restauration nunmehr vollständig wieder hergestellt werden soll.

So fühlbar und hemmend auch der Krieg mit Frankreich in die Bauthätigkeit beim Dombau eingegriffen hat, so verdankt der Kölner Dom dennoch den sieg- und ruhmreichen Erfolgen dieses Kampfes durch die Gnade Sr. Majestät des Deutschen Kaisers das Geschenk einer grossen Glocke, deren Klänge noch nach Jahrhunderten zur Feier friedlicher und froher Feste den kommenden Generationen ertönen werden, wenn der Donner der Kanonen, aus deren Metall sie gegossen und deren verheerende Wirkungen im Schlachtgewühl des Krieges dem deutschen Volke so tiefe Wunden schlug, längst mit den Klagen der Hinterbliebenen jener Helden des Krieges verklungen sein wird.

Se. Majestät der Kaiser und König von Preussen haben auf Antrag des Kölner Dombau-Vereins huldvollst geruht, die Zahl von 22 eroberten französischen Bronze-Kanonen für den Kölner Dom Behufs Gusses einer grossen Glocke von 500 Centnern Gewicht überweisen zu lassen, und sind die Geschütze aus dem Kaiserlichen Artillerie-Depot zu Strassburg in Köln bereits eingetroffen.

Die neu zu giessende Glocke von 500 Centnern Gewicht, die grösste in Deutschland, wird mit den beiden vorhandenen grossen Glocken von 220, resp. 120 Centnern Gewicht in dem dritten Stockwerke des südlichen Thurmes aufgehängt werden, während die übrigen kleineren Glocken, in Einem Glockenstuhle vereinigt, ihre Aufstellung im vierten Stockwerke finden.

Als planmässiger Reinertrag der Einnahme aus der siebenten Dombau-Prämien-Collecte sind im Ganzen ca. 172,000 Thlr. in die Casse des Central-Dombau-Vereins geflossen, und beträgt der von Seiten des Central-Dombau-Vereins zum Fortbau des Domes pro 1871 gezahlte Beitrag im Ganzen 140,000 Thaler.

Laut Nachweis der Königlichen Regierungs-Hauptcasse zu Köln ist pro 1871 ein Betrag von 199,282 Thlrn. 14 Sgr. 7 Pfg. für den kölner Dombau verwen-

det, in welcher Summe die Ausgabe für den Fortbau der beiden Westthürme mit 186,676 Thlrn. 25 Sgr. 10 Pfg. enthalten ist.

Unter Hinzunahme der Baukosten in den Jahren 1864 bis *ult.* 1870 zum Betrage von zusammen 877,528 Thlrn. 1 Sgr. 10 Pfg. sind demnach im Laufe der acht Jahre von 1864 bis *ult.* 1871 im Ganzen 1,064,204 Thlr. 27 Sgr. 8 Pfg. für den Ausbau der Thürme des Kölner Domes angewiesen und verwendet worden.

Köln, den 14. Mai 1872.

Der Dombaumeister, Voigtel.

Der gothische Baustil.

Von Dr. J. Dippel.

(Fortsetzung.)

Die bisherigen Andeutungen dürften für unsere Zwecke genügen und hinreichend sein, uns die Ueberzeugung von der Vollkommenheit der gothischen Bauweise beizubringen. Doch können wir uns von diesem Baustile nicht trennen, bevor wir auch von seiner Verbreitung in den verschiedenen Ländern gesprochen und uns einige der wichtigsten Denkmäler desselben vor Augen geführt haben.

Bei dieser geschichtlichen Betrachtung der gothischen Architektur wollen wir uns nicht mit der müssigen Untersuchung über das Alter des Spitzbogens[1]) befassen, da dieser doch nicht das Wesen dieser Bauweise ausmacht, sondern vielmehr das eigentlich Wesentliche in den Streben, in den singulären Stützen oder in den *ogives*, um in der Schweizer-Maurersprache zu reden, auf welche alle Tragkraft zurückgeführt wird, zu suchen ist. Es genügt uns, zu wissen, dass die Geburtsstätte der gothischen Bauart jedenfalls in den Nordwesten Europa's zu verlegen ist, und zwar wie mit ziemlicher Sicherheit behauptet werden kann, in den nordöstlichen Theil Frankreichs, so dass Paris und seine unmittelbare Umgebung als die Wiege der Gothik zu betrachten ist. Dass dieselbe aber nicht in Frankreich ihre vollkommenste Ausbildung und Vollendung gefunden hat, ist bereits früher erwähnt worden, und es wird uns dieses auch nicht Wunder nehmen können, wenn wir bedenken, dass die Franzosen überhaupt nicht jene ideale, energisch aufstrebende und beharrlich nach dem Uebersinnlichen trachtende Geistesrichtung haben, wie sie den Deutschen eigenthümlich ist. Gleichwohl ist gerade eine Betrachtung der französischen gothischen Bauten von besonderem Interesse, weil hier dieser Stil nicht sogleich in fertiger Form auftrat, sondern sich in verschiedenen Entwicklungs-Stadien ausgestaltete, so dass man drei Perioden unterscheiden kann, in denen sich die Gothik schrittweise entwickelte, nämlich die Periode des strengen,[1]) des freien[2]) und des ausartenden[3]) (oder Flamboyant-)Stiles, welche Perioden dann für die Geschichte der Gothik überhaupt im Auge gehalten werden müssen, wenn auch die Zeitbestimmungen derselben in den einzelnen Ländern sich etwas verschieden gestalten.

Wollen wir nun zunächst die erste Periode, nämlich den frühgothischen oder strengen Stil, im Allgemeinen kennzeichnen, so werden wir sagen müssen, dass die Kirchen dieser Zeit ausgezeichnet sind durch consequente Durchführung des Princips der Gothik und der Entwicklung des Details aus der Construction. Die Anlage ist reich (Chorumgang, Capellenkranz), die Formen aber sind einfach und streng und von vornehmlich runder Gestaltung. Wenigstens ist bei allen Gliederungen, besonders in den Gewölberippen und im Maasswerk, der Rundstab vorherrschend, wie auch an den Portalen, Fensterwänden und Pfosten kleine Halbsäulchen angebracht und auch die Pfeiler rund und (sparsam gegliedert) mit vier oder acht Halbsäulen besetzt sind. Die Einfachheit der Formen zeigt sich besonders in den oben giebelförmig abgeschlossenen Strebepfeilern, in den ganz einfachen, nur aus unterwölbten Mauerstücken bestehenden Strebebogen, an den nicht sehr grossen, meistens zweitheiligen Fenstern und an den Säulencapitälern, die nur mit einzelnen, streng der Natur nachgebildeten Blättern besetzt sind.

Sind dies im Allgemeinen die charakteristischen Merkmale der ersten Periode der Gothik, so finden sich doch neben diesen in den einzelnen Ländern noch besondere Eigenthümlichkeiten, die eben mit den klimatischen Verhältnissen und den individuellen Eigenschaften der Völker im Zusammenhange stehen und eben darum nicht bloss in der ersten Periode, sondern auch in den späteren Zeiten einen bedeutenden Einfluss auf die Form der Gothik äussern. So macht sich denn auch in Frankreich eine besondere Eigenthümlichkeit bemerkbar, die darin besteht, dass die Horizontallinie nicht so sehr zurückgedrängt und verlassen erscheint, als es die

1) Anfänge des Spitzbogengewölbes finden sich schon in den ägyptischen Pyramiden. Auch arabische Moscheen sind in Spitzbogen gebaut. In Sicilien tritt derselbe ziemlich häufig auf (bei den Normannen).

1) Dreizehntes Jahrhundert.

2) Vierzehntes Jahrhundert.

3) Fünfzehntes und Anfang des sechszehnten Jahrhunderts.

Gothik fordern muss. Namentlich hat sich die Horizontalgliederung erhalten in der Decorirung der Façade mit horizontalen Galerieen und in dem Abschlusse der Thürme, die häufig nicht mit der Pyramide, sondern horizontal geschlossen sind. Es scheint dies eine Nachwirkung des romanischen Stiles zu sein, der sich auch in manch anderen Beziehungen noch lange geltend zu machen und mit den gothischen Formen zu verschmelzen suchte. Als Beweis für diese Behauptung kann ich anführen, dass trotz der gothischen Construction die Detailbildung oft noch ganz romanisch war, ja, dass in dem frühesten entschieden gothischen Baue, in der von dem kunstliebenden Abte Suger 1140 erbauten Abteikirche St. Denis bei Paris, der Grabstätte der französischen Könige, der halbkreisförmige Chorschluss mit seinem Umgang und einem Kranze von Capellen in radianten Halbkreisnischen vorkommt. Und wie in St. Denis, so finden sich auch an anderen Orten Kirchen, von gleicher oder ähnlicher Beschaffenheit, so dass man eine ganze Reihe von Kirchen bezeichnen kann, die streng genommen nur Uebergangsstufen bilden, bis endlich im dreizehnten Jahrhundert der neue Stil eine schärfere Consequenz der Durchführung erhielt. Ich nenne unter denselben besonders die Cathedrale von Noyon aus dem Jahre 1121, die Kirche Notre-Dame in Chalons von 1157 — 1183 und Notre-Dame in Paris, deren Chor von 1163 — 1182 vollendet wurde, während der ganze Bau erst 1257 mit dem Querschiff seine Vollendung fand. Noch möge ferner erwähnt werden St. Remy zu Reims und die Cathedralen von Laon (1173), von Sens (1152 — 1184), von Senlis und von Bourges, die erst 1230 begonnen ward.

Im dreizehnten Jahrhundert machte sich eine freiere und leichtere Bauweise geltend, welche die an den Romanismus erinnernde Schwere mit jener imposanten Kühnheit der Verhältnisse vertauschte, die dem gothischen Stile überall Eingang verschaffte. Das früheste Werk dieser Art ist die Cathedrale von Chartres, die indess in der Bildung der Fenster und der Streben, so wie in der Entwicklung des Chores noch sehr viel romanische Reminiscenzen enthält. Freier ist die 1212 begonnene Cathedrale von Reims, deren Façade das glänzendste Beispiel einer vollendet durchgeführten Frühgothik bietet. Ein bis in die letzten Details das Princip des gothischen Stiles in vollkommener Vollendung an sich tragendes Denkmal ist indess erst die von 1220 — 1288 erbaute Cathedrale von Amiens, die ein mustergültiges Vorbild wurde, nach welchem dann eine Reihe von Bauten im ganzen Abendlande nachgebildet wurden, von denen ich nur den Chor der Cathedrale von Beauvais, ganz besonders aber die von Ludwig dem Heiligen durch Peter von Montereau erbaute *Ste. Chapelle* zu Paris (1243 — 1251) namhaft mache, welche als das köstlichste Juwel der classischen Epoche der Gothik gilt. Eine weitere elegante Nachbildung der Kirche von Amiens ist die Cathedrale von Tours, und darum bemerkenswerth, obgleich sie in Bezug auf Grösse und Umfang mancher anderen nachsteht. Ohne noch weiter fortzufahren, ein Namensverzeichniss von einzelnen Kirchen hier anzuführen, bemerke ich nur noch, dass zur Zeit des in der Kirche von Amiens erreichten Höhepuncts der Gothik der Baueifer sich aufs höchste steigerte und im ganzen Lande glänzende Neubauten theils ganzer Kirchen, theils einzelner Bestandtheile derselben ins Leben rief. Ein Beispiel der letzteren Art finden wir in *Le Mans*, wo die Cathedrale an ihr edles romanisches Langhaus eine prachtvolle gothische Choranlage (seit 1217) angebaut erhielt. — Wie in ganz Frankreich, so fand der gothische Stil auch in der französischen Schweiz Eingang, wie die Cathedrale von Genf und noch mehr die frühgothische Cathedrale von Lausanne beweisen.

Sind auch im vierzehnten Jahrhundert einige Erneuerungen und Wiederherstellungen älterer Bauten vorgenommen und auch ein paar Neubauten von fast übertriebener Schlankheit und eleganter Leichtigkeit aufgeführt worden, wie die Kirche St. Ouen zu Rouen und die unvollendete Kirche St. Urbain zu Troyes, so kann man im Ganzen doch nicht läugnen, dass gerade dieses Jahrhundert einer besonders regsamen Kunstthätigkeit nicht günstig war, indem Frankreich im verderblichen Kriege mit England verwickelt war, wodurch das Land erschöpft und zerrissen und der Sinn von den Kunstbestrebungen abgelenkt wurde. Zwar wendete man sich im fünfzehnten Jahrhundert wieder mit Eifer der gothischen Architektur zu, aber das tiefere Verständniss ihres Wesens war verschwunden, und so wurden die zahlreich aufgeführten Bauten zu blossen Decorationsbauten, in denen die Phantasie und die Liebe zum Sonderbaren und Auffallenden das Uebergewicht über die ideale und wahre Schönheit davontrug. Mit den wichtigsten Elementen der Structur wurde ein keckes Spiel getrieben, indem man z. B. die Rippen an dem einen Endpuncte von einer freischwebenden Console aufsteigen liess, was offenbar den Geist nicht befriedigen und ihm nicht als schön erscheinen kann, da es vielmehr den Eindruck des Unsicheren hervorbringt. Die Hauptsache blieb in dieser Zeit die Decoration, die durch willkürliche Formen gebildet werden sollte. Namentlich finden sich diese willkürlichen Formen in dem Fenster-Maass-

werk, wo statt der geometrischen Pässe die sogenannte Fischblase angewendet wurde, d. h. flammenförmige Muster, wesshalb diese Nachblüthe der Gothik als Flamboyantstil bezeichnet wird. An den Bogen kommen nach aussen geschweifte, theils überschlanke, theils gedrückte Formen vor, an den Portalen werden geschweifte Kielbogen angebracht und auch die Flächen werden mit glänzender Decoration in ähnlich willkürlichen Formen überkleidet.

Besonders reich an Werken solcher Art ist die Normandie, wo besonders St. Maclou zu Rouen bemerkenswerth erscheint.

Mehr als für kirchliche scheint diese Art von Gothik für Profanbauten zu passen, und wirklich hat Frankreich mehrere prachtvolle Denkmäler von solchen Profanbauten aufzuweisen, von denen besonders der Justizpalast zu Rouen, das Haus des Jacques Coeur in Bourges, das Hotel de Clugny zu Paris, das Schloss Meillant und das Hospital zu Beaune in Burgund angeführt werden.

(Fortsetzung folgt.)

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Berlin. Gottfried Elster, Historienmaler hierselbst, starb hier nach längerem Leiden im Augusta-Hospital den 11. März. Er war ein tüchtiger Künstler und leistete namentlich in stilvoll durchgebildeten Zeichnungen biblischen Inhalts Vortreffliches. Von seinen Oelbildern ist eine grosse „Heilige Familie" (Eigenthum des Fürsten von Hohenzollern) zu rühmen. Längere Zeit in Düsseldorf lebend, kehrte Elster vor einigen Jahren nach Berlin zurück, wo seine letzte Arbeit eine Reihe von Cartons war, die als Glasgemälde für die dortige Zionskirche ausgeführt werden sollten.

Wien hat in seinen Bestrebungen zur Hebung der Kunst wiederum einen mächtigen Schritt vorwärts gethan. Wir verstehen darunter vorzugsweise das neue kunsthistorische Museum. In diesem sollen alle die zahlreichen und herrlichen Kunstschätze, welche sich im Besitze des kaiserlichen Hofes befinden, vereinigt zur Anschauung gebracht werden. Es wird demnach aus drei Hauptabtheilungen, den Alterthums-Sammlungen, der Gemälde-Galerie und der Kupferstich-Sammlung, bestehen, die in eben so viele Geschosse vertheilt werden. Das erhöhte Parterre ist bestimmt, in 34 Aufstellungs-Räumen die vereinigten kunst-archäologischen Sammlungen aufzunehmen. Das Princip der Aufstellung bilden hier die Hauptculturgruppen in chronologischer Folge. Den Anfang machen daher die ägyptischen Denkmale, als die ältesten und gleichsam die Wurzel der späteren Kunst. Ihnen reiht sich das classische Alterthum an, vertreten durch die griechischen bemalten Vasen, Sculpturen in Marmor, Bronzen, Terrakotten, toreutischen Arbeiten in edlen Metallen, geschnittenen Steinen und Inschriften. — die Sammlungen des kaiserlichen Antikencabinets, vermehrt durch manches jetzt an anderen Orten Zerstreute, z. B. das prachtvolle Mosaik aus Salzburg, gegenwärtig auf der Marianen-Insel zu Laxenburg. Eine Nebenabtheilung machen die sogenannten vorgeschichtlichen Alterthümer aus, die Culturproducte der barbarischen Völker des Alterthums, nämlich die Reste der Stein-, Bronze- und Eisenperiode, mit besonderer Berücksichtigung der österreichischen Fundstellen, um zu zeigen, wie sich in alter Zeit die Cultur in unseren Ländern entwickelte. — Den Uebergang aus der alten Zeit zum Mittelalter bildet die Münzensammlung, welche aus vielen Gründen in einem Körper beisammen bleiben muss. Nun folgen die neueren Culturgruppen, das Mittelalter und die Renaissance. Sie werden dargestellt durch den Inhalt der unvergleichlichen Tiroler Ambraser-Sammlung, der zufolge Allerhöchster Entschliessung die ganze grosse, jetzt im Arsenale aufgestellte Hof-Waffensammlung und dergl. angereiht werden. — Die Plastik und die Kleinkünste sind durch zahlreiche Bildwerke in allen Stoffen, Geräthen, Gefässen und Bijouterieen glänzend vertreten.

Das erste Stockwerk wird die gesammte kaiserliche Gemälde-Galerie aufnehmen, deren unvergleichliche Schätze bei dem reichlichen Aufhängeraum und der guten, bereits erprobten Beleuchtung mit Oberlicht für die grösseren, und dann mit hohem Seitenlicht für die kleineren Bilder erst recht zur Geltung kommen werden. Hier wird auch Manches zur Aufstellung gelangen, was bisher aus Platzmangel in Depoträumen der allgemeinen Besichtigung entzogen war, namentlich die in ihrer Art einzigen Cartons von Vermeyen, mit den Darstellungen der Begebenheiten bei dem Feldzuge Karl's V. nach Tunis.

Das Obergeschoss endlich ist zur Aufnahme der prachtvollen, dermalen in der Hof-Bibliothek befindlichen Kupferstich-Sammlung bestimmt. Die Gemälde der grossen Meister und deren eigenhändige oder die nach ihren Werken gefertigten Stiche werden also hier zu einem Ganzen vereinigt sein. In Betreff der Ambraser-Sammlung ist noch zu bemerken, dass vorzugsweise die Abtheilung für plastische Bildwerke und Geräthe in neuester Zeit bedeutend vermehrt worden ist. Die Ankäufe waren seit einer Reihe von Jahren ausschliesslich auf Erwerbung von eigentlichen Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance gerichtet. Unter den Zuwachs dieser Sammlung ist u. A. auch der herrliche burgundische Mess-Ornat zu rechnen, bekanntlich ein Kunstwerk, das seines Gleichen nicht hat; er wird in 3 Doppelschränken aufgestellt und kann so das erste Mal in seiner Vollständigkeit überschaut werden. Auf alle mögliche Weise sind Vorbereitungen im Gange und wird an der Restaurirung der im neuen Museum aufzustellenden Gemälde rüstig gearbeitet und so nach allen Richtungen Vorsorge getroffen, dass nach Vollendung und gehöriger Austrocknung des Baues unverweilt an die innere Einrichtung und Aufstellung geschritten und die herrlichen Kunstschätze des kaiserlichen Hofes in ihrer neuen Anordnung der allgemeinen Bildung und Belehrung zugeführt werden können.

(Hierbei eine artistische Beilage.)

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.



Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 18. — Köln, 15. September 1872. — XXII. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Die berühmtesten Heiligen in der bildenden Kunst.

Von B. Eckl in München.

Der h. Franciscus von Assisi.

(Fortsetzung statt Schluss.)

II.

Wie der h. Franciscus durch die Kunst verherrlichet worden.

Fehlte uns auch jeder andere Beweis, könnten wir uns doch schon aus den unzähligen Bildnissen, welche vom h. Franciscus vorhanden sind, einiger Maassen einen Begriff von der leidenschaftlichen Begeisterung, welche sein Charakter einflösste, so wie auch von der Volksthümlichkeit und dem grossen Einflusse seines Ordens machen. Man findet sie von jeglicher Art, von den grössten Schöpfungen des menschlichen Geistes bis herab zu dem Pfennigbilde, und es kommen ihnen nur die Madonnenbilder an Menge und Mannigfaltigkeit gleich. In diesem Falle, wie in vielen anderen, haben wir für nothwendig erachtet, die Sujets in Classen einzutheilen, indem wir bloss die leitenden Puncte in der artistischen Behandlung andeuten und die merkwürdigsten Beispiele anführen, so dass wir den Leser in den Stand setzen, sowohl das Verdienst eines jeden zu unterscheiden, als auch die Bedeutung der Darstellung zu beurtheilen.

Aber selbst eine Eintheilung in Classen ist hier schwierig. Wir werden mit denjenigen Darstellungen beginnen, welche als Andachtsbilder in strengem Sinne betrachtet werden müssen. Derselben gibt es zweierlei, nämlich:

1.

Die Bilder, welche den h. Franciscus entweder allein oder in einer „*Sacra Conversazione*“ [1]) oder thronend, als den *Pater seraphicus*, den Schutzheiligen und Stifter seines Ordens, darstellen.

2.

Diejenigen, welche ihn im Gebete oder in der Betrachtung als den andächtigen Einsiedler und das Muster der Asceten und Büsser darstellen.

Die älteste bekannte Darstellung des h. Franciscus hat fast den Werth und die Authenticität eines gleichzeitigen Portraits. Sie wurde von **Giunta Pisano** einige Jahre nach dem Tode des Heiligen und unter der Leitung derjenigen gemalt, welche ihn zu seinen Lebzeiten gekannt haben. Es ist ein schmales Bild in Lebensgrösse und befindet sich in der Sacristei seiner Kirche zu Assisi. Der Heilige — eine über alles Verhältniss lange und magere Figur — ist im grauen Habit und mit dem Strick um den Leib dargestellt. In der rechten Hand hält er ein Kreuz und in der linken das Evangelium; das Gesicht ist schmal, die Stirn breit, die Gesichtszüge zart und regelmässig, der Bart schwarz, dünn und kurz, der Ausdruck mild und melancholisch.[2]) Ein anderes sehr altes Bild, mit der über den Kopf gezogenen Capuce, und mit einer Schriftrolle, auf der „*Pax huic*“ geschrieben steht, in der Hand, befindet sich zu Subiaco und

1) Vergl. die Einleitung.

2) Siehe das Bild 46 (Seite 247) in Jameson, *monastic orders*.

soll sich seit der Zeit des Papstes Gregor IX. (desselben Cardinals Ugolini, welcher der Freund des h. Franciscus und der „Protector" des Ordens war) daselbst befunden haben. Ein drittes von **Margaritone di Arezzo**, ebenfalls mit der über den Kopf gezogenen Capuce und das Evangelium in der einen Hand haltend und die andere zum Segen erhebend, ist in der Kirche zu Sargiano bei Arezzo aufbewahrt. Der Charakter des Kopfes in diesen Bildnissen ist fast immer derselbe und ist das echte Vorbild für die nachfolgenden Maler oder sollte es wenigstens sein; und die besseren derselben sind von diesem Urbild — ohne Zweifel dem einzigen wahren — nicht viel abgegangen. Aber dasselbe ist von den späteren Malern und insbesondere von den deutschen Schulen entweder ganz und gar nicht beachtet oder doch gröblich carikirt worden. Aber selbst da, wo der wahre Charakter des Kopfes vernachlässigt oder schlecht dargestellt ist, kann man den h. Franciscus leicht von allen anderen denselben Habit tragenden Heiligen unterscheiden, nämlich durch die Wundmale *(Stigmata)* an seinen Händen und Füssen; oft ist er so dargestellt, dass er seinen Rock aufmacht und die Wunde an seiner Seite zeigt. Diese Wundmale sind ihm eigenthümlich. Das Crucifix und der Todtenkopf, Attribute, die auch anderen Heiligen gemeinsam, sind die fast niemals fehlenden Attribute auf den unzähligen Bildnissen, welche von ihm existiren. Das Lamm und die Lilie, als Symbole der Sanftmuth und der Sittenreinheit, werden ihm ebenfalls oft beigegeben.

Wenn der h. Franciscus mit anderen Heiligen zusammen gruppirt ist, oder neben dem Throne der Madonna oder am Fusse des Kreuzes steht, hat er gewöhnlich ein Crucifix, seltener eine Lilie in der Hand, und auf älteren Gemälden ist er oft nur durch das Ordenskleid und die Physiognomie unterschieden. Stehen der h. Franciscus und Dominicus beisammen, dann hat der erstere das Crucifix und der letztere die Lilie.

Es gibt auch einige Bilder des h. Franciscus, welche von der gewöhnlichen Darstellungsweise abweichen; wir wollen einige derselben anführen, welche, wenn auch ausdrucksvoll, gleichwohl exceptionel sind:

1) Auf einem Gemälde von **Sassetta** steht er in einer Seraphim-Glorie und hat seine Arme in Gestalt eines Kreuzes ausgestreckt; über seinem Kopfe schweben drei Engel mit den Symbolen der Armuth, der Keuschheit und des Gehorsams, unter seinen Füssen befinden sich die weltlichen Laster, als: Hochmuth, Völlerei, Häresie — die letztere ist durch die Buchdruckerpresse ausgedrückt — ein als Charakteristik der Zeit (1444) merkwürdiges Attribut.[1])

2) Er steht da, einen Seraph in der Hand haltend, um seinem Titel „*Seraphicus*" anzudeuten, wie auf einem Gemälde von **Sano di Pietro** von Siena, wobei wir bemerken, dass die von der sienesischen Schule gewählten Attribute oft etwas Phantasievolles und Besonderes haben.[2])

3) Er steht auf einem Throne, indem er der Religion die Franciscanerstricke übergibt, welche dieselben dann an unterschiedliche Personen, Päpste etc., vertheilt. Dieses Bild wurde von **Agostino Caracci** für die Franciscaner von Bologna gemalt und befindet sich in der Galerie zu Bologna.

4) Er steht zwischen der h. Clara und der h. Elisabeth, welche die Frömmigkeit und die christliche Nächstenliebe bedeuten, wie auf einem kleinen spanischen Gemälde im Louvre (in der spanischen Galerie).

Sehr verschieden sind diejenigen Bilder, welche den h. Franciscus als den frommen Büsser — als das Beispiel und den Tröster des gebrochenen und zerknirschten Geistes — darstellen. Er kniet gewöhnlich in einer düstern Einsamkeit oder barfuss, in seiner Zelle, mit seinem zerlumpten oder geflickten grauen oder braunen Habit und entweder mit gefalteten Händen und dem über ein Crucifix, dem Symbole der Erlösung, oder einen Todtenkopf, dem Symbole der Sterblichkeit, gebeugtem Haupte; oder mit ausgestreckten Armen und gegen Himmel erhobenen Augen, wo sich dann gewöhnlich eine Engelerscheinung, oder die h. Jungfrau, oder die h. Dreieinigkeit mit auf dem Bilde befindet. Einige dieser ascetischen oder ekstatischen Figuren sind wegen ihres Ausdruckes bewunderungswürdig, und kein Meister hat den Italiener Cigali und den Spanier Zurbaran in der Darstellung des hohläugigen, bleichen, magern, aber feurigen Klosterbruders übertroffen.

Eine zweite Classe dieser Bilder, welche keine Andachtsbilder im engeren Sinne, aber doch auch keine historischen sind, wollen wir **mystische** nennen. Dieselben stellen irgend eine Vision oder irgend ein Ereigniss aus seinem Leben, aber nicht als eine blosse Thatsache, sondern als eine höhere Bedeutung in sich schliessend und dem Geiste beibringend und daher zu Erbauung stimmend, dar.

1) Gestochen in Rossini's *Storia della Pittura*, Taf. 50. — Siehe Bild 48 in Jameson, *monastic orders*, S. 250.

2) In der Galerie zu Siena.

1) „Der die Wundmale empfangende h. Franciscus" ist das wichtigste und rührendste und am häufigsten vorkommende dieser Bilder. Es ist das ständige Wunder des Ordens, das in Bilderreihen aus seinem Leben stets vorkommt und das man beständig als ein besonderes Sujet findet. Es ist kein angenehmes Bild; denn die Vereinigung des grob Physischen und schrecklich Geistigen ist wohlthuend und widerlich. Wenn es ein besonderes für sich bestehendes Sujet ist, dann kann es natürlich in einem vollkommen mystischen Sinne und mehr als eine Vision, denn als ein Ereigniss genommen werden. Es ist auf tausenderlei Arten dargestellt worden, kann aber niemals mit anderen verwechselt werden. In einer felsigen Wüstenei knieet der h. Franciscus, gewöhnlich mit aufwärts gehobenen Blicken und ausgestreckten Händen, in andächtiger Verzückung. Ueber ihm schwebt der mystische Seraph, zuweilen in weiter Entfernung, klein und fast in einer Glorienflut verloren; zuweilen ganz nahe, gross, wie lebendig und schrecklich „greifbar sowohl für das Gefühl als auch für das Auge." Zuweilen gehen die Strahlen von den Händen und Füssen wie Lichtfäden aus; zuweilen sieht man sie in besserem Geschmacke, nur in ihrem Effecte. Wenn man einen Mönch im Hintergrunde sieht, dann ist es sein Freund und Schüler Leo, welcher damals zugegen gewesen sein soll.

Das älteste Beispiel ist das Wandgemälde von Giotto in der oberen Kirche von Assisi; es ist mit grosser Einfachheit bloss als ein Ereigniss behandelt. Ein ähnliches Bild befindet sich im Louvre.

Das schönste Beispiel ist aber ein Gemälde von **Agostino Caracci** in der wiener Galerie, ein oft copirtes und gestochenes Gemälde; aber keine Copie oder Stich hat je den Ausdruck des Kopfes wiedergegeben, welcher so ergreifend ist, dass er den Beschauer förmlich zurückbeben macht. Den mystischen Seraph sieht man weit oben und den Heiligen mehr im Hintergrunde; er scheint die Ankunft des Engels mit ekstatischer Sehnsucht zu ahnen und zu erwarten.

Das Gemälde von Cigoli ist ebenfalls ein Meisterstück des Ausdrucks, aber in einem ganz anderen Geiste aufgefasst. Der h. Franciscus liegt auf dem Boden und scheint unter der Angst ohnmächtig zu werden. Es wird erzählt, dass, als Cigoli mit diesem Gemälde beschäftigt war, ihn ein armer Pilger, der todtmüde und fast verhungert war, um ein Almosen bat; der Maler, dem diese Erscheinung auffiel, hiess ihn in seine Werkstätte kommen und warten, bis er ihn abgezeichnet hätte; aber noch ehe die Skizze fertig war, fiel der arme Tropf in Ohnmacht. Cigoli erfasste den Moment und trug die durch die Entkräftung des Todes fixirten Gesichtszüge auf seinen Entwurf über. Das Resultat dürfte aber nicht ganz befriedigend sein; die Ohnmacht ist zu peinlich natürlich; es sollte mehr eine Verzückung als eine Ohnmacht sein.

2) Ein weit angenehmeres Sujet ist das, welches den Titel: „**Vision des h. Franciscus**" führt. Die jungfräuliche Mutter steigt, von Engeln begleitet, herab und legt ihm das Jesuskind in seine Arme. Dies ist kein altes Sujet, aber es wurde, nachdem es einmal eingeführt worden, bald sowohl bei den Malern als auch beim Volke ein Lieblings-Sujet. Der Contrast, den es bot, war gerade von jener Art, woran die späteren Künstler ihre Freude hatten, gleich gewaltthätig sowohl in den Formen als auch in der Auffassung. Auf einer Seite knieet der mit der Erscheinung Begnadigte mit bleichem und abgemagerten Gesichte und von Aufregung ermüdet, mit zerlumptem Anzuge und dem ganzen Aeussern einer schmutzigen Armuth; auf der anderen sieht man, wie die h. Jungfrau sich mit der freundlichsten und wohlwollendsten Form von ihrem himmlischen Throne herabneigt und das göttliche Kind lächelt, wie wenn es erst frisch vom Paradiese hergekommen wäre. Das Sujet gestattet eine grosse Mannigfaltigkeit in der Behandlung, ohne von der leitenden Idee abzugehen, denn der h. Franciscus hält das göttliche Kind zuweilen mit einem Aussehen ehrfurchtsvoller Zärtlichkeit in seinen Armen, während die h. Jungfrau mit mütterlichem Wohlwollen auf beide herabblickt, und zuweilen streckt das im Schoosse seiner Mutter sitzende göttliche Kind seine Händchen nach dem auf dem Boden liegenden Heiligen aus, welcher dasselbe mit halbgeschlossenen Augen — wie wenn er vor lauter Seligkeit in Ohnmacht fiele — ansieht und mit ehrfurchtsvollen Lippen berührt. Ein Engelchor vervollständigt gewöhnlich die mystische Gruppe, und die Oertlichkeit wechselt mit dem Geschmacke des Malers, indem es zuweilen eine Landschaft, zuweilen das Innere der Portiuncula ist, wo sich die Vision nach der Legende zugetragen hat und zu deren Andenken fast jede Franciscanerkirche in Spanien ihre Portiuncula oder der Vision des h. Franciscus geweihte Capelle hat. In diesem Sujet muss man den h. Franciscus von anderen Heiligen unterscheiden, welche mit einer ähnlichen Vision begnadigt worden sind; insbesondere vom h. Antonius von Padua, welcher denselben Habit trägt. Der h. Franciscus kann gewöhnlich durch seine Wundmale erkannt werden; er ist da bereits bejahrt und hat mehr oder weniger Bart, während der h. Antonius jung und bartlos ist und ein schönes Gesicht und eine Lilie neben sich hat. Wo das Christkind neben

dem Heiligen oder auf seinem Buche steht, da ist es gewöhnlich der h. Antonius. Wo der Heilige vor der h. Jungfrau auf dem Boden hingestreckt und fast in Verzückung ist, da ist es gewöhnlich der h. Franciscus.

Es ist ein Irrthum und ein grobes Abgehen von der richtigen religiösen Auffassung, wenn man den h. Franciscus das Christkind so liebkosend dargestellt sieht, wie etwa ein Vater sein Kind liebkosen würde; aber dies geschieht gleichwohl auf vielen älteren Gemälden, auf welchen er, wenn der Habit nicht wäre, mit dem h. Joseph verwechselt werden könnte.

Auf einem Gemälde **Murillo's** befindet sich eine sehr gewagte und originelle Version dieser Vision des h. Franciscus. Hier ist es nicht mehr das göttliche Kind, welches sich vom Busen seiner Mutter, sondern der gekreuzigte Heiland, welcher sich von seinem Kreuze herabneigt, und während der h. Franciscus mit ausgestreckten Armen und eine Weltkugel — das Symbol der Welt und ihrer Eitelkeiten — mit Füssen tritt, mit dem leidenschaftlichsten Ausdruck der Anbetung und Dankbarkeit emporblickt, neigt sich die gütige Vision freundlich zu ihm herab und legt eine Hand auf seine Schulter, während die andere an das Kreuz angeheftet bleibt; zwei Chöre Engel schweben darüber.[1]) Man könnte dies auch für eine Darstellung der Vision des h. Damian halten.

3) „Dem im tiefsten Winter in seiner Zelle frierenden h. Franciscus flüstert ein Teufel Eingebungen der Bequemlichkeit und des Luxus ein; er vertreibt die Versuchung dadurch, dass er hinausgeht und sich auf einem Dornhaufen im Schnee wälzt; aus den mit seinem Blute bespritzten Dornen entstehen Paradieses-Rosen, welche er dem Heilande und der h. Jungfrau darbringt." Dieses poetische und zugleich mystische Bild bezieht sich auf die berühmte Vision in der Portiuncula. Im Louvre befindet sich ein Beispiel, auf welchem der h. Joseph und der h. Dominicus als Zuschauer dabei stehen.[2]) Auf einem anderen Bilde von Murillo lassen eine Schar Cherubim Rosen auf den Heiligen herab regnen.[3])

4) „Während der h. Franciscus krank darniederliegt, steigt ein Engel vom Himmel herab, um ihn mit Musik zu trösten", auch „die Verzückung des h. Franciscus" genannt. Dies ist ein schönes Sujet, welches aber unseres Wissens niemals in einem wahren poetischen und religiösen Sinne behandelt worden ist. Gewöhnlich befindet sich da der h. Franciscus in seiner Höhle mit halbgeschlossenen Augen oder von einem Engel gehalten, während ein anderer Engel oben geiget. Oder es ist ein Chor Engel, welche in einer Glorie singen; aber dies ist eine weniger richtige Auffassung. Eine besondere Version dieses Sujets stellt den h. Franciscus dar, wie er in der Verzückung fast ohnmächtig wird; der englische Besucher schwebt oben und geigt und „macht himmlische Musik", während der h. Bernhard, der mit seinen weiten weissen Kleidern und seinem Buche in der Nähe sitzt, seine Studien auszusetzen und zuzuhorchen scheint.[1])

5) „Der h. Franciscus vermählt sich mit der Armuth, der Keuschheit und dem Gehorsam." **Giotto** war der erste, der dieses Sujet behandelte. Ob er die ursprüngliche Idee von einer berühmten Stelle in Dante's Paradiese, oder aber Dante von ihm abgeleitet habe, darüber ist gestritten worden; sowohl der Dichter als auch der Maler allegorisirten die alte Franciscaner-Legende, wie sie von Bonaventura lange vor ihrer Zeit gegeben worden, und der Erfinder der Allegorie war sicher der h. Franciscus selbst. „Als der h. Franciscus einmal nach Siena reiste, begegneten ihm auf der weiten Ebene zwischen S. Campiglia und S. Quirico drei schöne Mädchen in ärmlicher Kleidung und einander an Alter und Aussehen sehr ähnlich, welche ihn mit den Worten grüssten: Willkommen Frau Armuth! und verschwanden. Die Brüder nahmen nicht mit Unrecht an, dass diese Erscheinung irgend ein Geheimniss bedeute, welches den h. Franciscus angehe, und dass die drei armen Mädchen die Keuschheit, den Gehorsam und die Armuth — die Schönheit und den ganzen Inbegriff der evangelischen Vollkommenheit — bedeuteten, was alles mit gleichem und vollendetem Glanze in dem Manne Gottes erschien, wiewohl er das Privilegium der Armuth als seine Hauptglorie erachtete."

Diese Legende ist auf einem Gemälde, das sich im Besitze des russischen Grafen Demidow befindet und von welchem wir eine Abbildung beigefügt, sehr buchstäblich dargestellt. Unten begegnet der h. Franciscus den drei Jungfrauen in der Ebene, und oben fliegen sie, durch ihre Attribute erkennbar, davon.

Ganz anders ist die Behandlung des Sujets auf einem Gemälde in der **Kirche zu Assisi**. Die ganze Allegorie ist fleissig ausgearbeitet, und man hat mit Recht angenommen, dass Giotto seinem Freunde Dante manche Besonderheiten in der Auffassung verdankte. Das Gewölbe des Chors in der Unterkirche ist in vier Felder getheilt. Im ersten haben wir die Allegorie der **„Keuschheit"**. Mit

1) Dieses Gemälde befindet sich im Museum zu Sevilla.

2) Neuer Katalog Nr. 532.

3) In der Galerie zu Madrid.

1) Louvre, Nr. 1042.

S. Castitas bezeichnet, erscheint dieselbe in Gestalt einer betenden Jungfrau im Innern eines festen, mit Zinnen versehenen Thurmes. Engel schweben von beiden Seiten heran, um sie durch Geschenke von Kronen und Reichen zu versuchen. Hinter einem Gitter, das die neben dem Thurm befindlichen niedrigeren Gebäude verbindet, stehen zwei durch die an dem Thurme sichtbare Inschrift „*S. Munditia*" und „*S. Fortitudo*" als Reinheit und Stärke bezeichnete Figuren, von denen die eine eine Fahne in der Hand hält. Sie scheinen dem Vorgange im Mittelgrunde des Bildes zuzuschauen. Hier giesst nämlich die Reinheit, in Gestalt eines geflügelten Engels ein Krüglein über einen nackten Menschen aus, während andere Gestalten, von einem geharnischten Krieger, dem Repräsentanten der Kraft, geführt, sich nähern, um gleichen Glückes theilhaftig zu werden. Priester empfangen die zur Linken Herbeieilenden mit herzlichem Händedruck. Zur rechten Seite des Bildes endlich treibt, ebenfalls in Begleitung eines geharnischten Kriegers, die Busse, *Poenitentia*, eine geflügelte Gestalt in der Mönchskutte, die **irdische** Liebe, *Amor*, einen nackten, geflügelten Knaben mit Bogen und Köcher und grossen Vogelkrallen statt der Füsse, der Hölle, *Inferno*, zu, in welcher die Unkeuschheit, *Immunditia*, eine nackte Gestalt mit einem Schweinskopfe, rücklings auf dem Boden liegt. Hinter diesem Vorgange verjagt ein Engel mit gezückter Lanze den Tod, *Mors*, der in Gestalt eines Gerippes eilends davon flieht. Andere Krieger und Engelscharen sind mit diesen handelnden Figuren zu schönen Gruppen vereinigt. Das allegorische Element ist hier wie bei Dante, mit dem der Maler in nahem Verkehre gestanden haben soll, mit einer heiligen Empfindung und zugleich mit grösster Klarheit vorgetragen; es stört daher dem Eingedrungenen auch die ideale Wirkung nicht, die schon die anmuthig bewegten Körper, die Schönheit der Linien im Ganzen und der edle Ausdruck dieser heiligen Gestalten hervorrufen. — Vgl. Carlo Fea, *descrizione ragionata della sagrosanta patriarcal basilica di S. Francesco d'Assisi, Roma, 1820. Tav. V.* — Kugler, Denkw. der Malerei. Taf. X. Fig. 1.

Die zweite Abtheilung stellt den **Gehorsam** dar, welcher als ein Engel figurirt, der in schwarzer Kleidung dasteht und den Finger der linken Hand an den Mund hält, während er mit der rechten das Joch über den Kopf eines zu seinen Füssen knieenden Franciscanermönchs wirft. Ihm zur Rechten steht die Klugheit, zur Linken die Demuth. Ueber dieser Gruppe und von knieenden Engeln begleitet steht der h. Franciscus in seinem Ordenshabit; zwei Hände scheinen aus dem Himmel zu kommen und halten augenscheinlich den Knotenstrick der Franciscaner.

Das dritte Feld, „die Vermählung des h. Franciscus mit der Frau **Armuth**", ward gewiss von einer Stelle in Dante's Paradiese veranlasst oder hat dieselbe hervorgerufen. Der Schauplatz ist eine felsige Wüste; die Armuth steht in der Mitte, ausgehungert, barfuss, in einem zerlumptem Kleide, ihre Füsse zwischen Dornen, welche ein Jüngling mit einem Stabe gegen sie schleudert, und ein Hund bellt sie an; die Hoffnung und die Liebe begleiten sie als Brautjungfern, während sie so selbst an der Stelle des Glaubens steht. Der h. Franciscus steckt ihr den Ring an den Finger, während unser Heiland, der zwischen ihnen steht, die Braut sofort übergibt, und seinen Segen ertheilt. Bezüglich der entsprechenden Stelle bei Dante verweisen wir auf die *Divina Comedia*.[1]) Kugler sagt: „Eine Tradition schreibt diese Gemälde allgemein Dante zu, welcher ein intimer Freund des Künstlers war und denselben sogar von der anderen Welt zurückruft, um sie dem Maler in einem Traum zu offenbaren", da aber Dante zur Zeit, als diese Fresken gemalt wurden, wahrscheinlich noch lebte und mit Giotto Umgang hatte, brauchte er nicht aus der anderen Welt zurückzukommen, um ihm seine Eingebungen zu offenbaren.

Nun haben wir noch das vierte Feld zu beschreiben. Dasselbe stellt die Verherrlichung oder **Apotheose des Heiligen** dar. Er sitzt in dem reich gestickten Diakonkleide (denn aus lauter Demuth hat er keine höhere kirchliche Ehrenstelle angenommen) auf einem Throne, indem er mit der einen Hand das Kreuz und in der anderen die geschriebene Regel seines Ordens trägt. Zu beiden Seiten sieht man Engelchöre, welche sein Lob singen; andere, welche sich im Vordergrunde befinden, tragen Lilien in ihren Händen und sind von einer wahrhaft englischen und ätherischen Schönheit.

Wir werden jetzt zu den historischen, aus dem Leben des h. Franciscus genommenen Darstellungen übergehen.

Die Geschichte dieses Heiligen als eine Reihenfolge von Bildern kann man gewöhnlich in den diesem Orden gehörigen Kirchen und Klöstern finden.

Die älteste, vollständigste und merkwürdigste ist jene, welche sich, jedoch in einem sehr beschädigten Zustande, in der oberen Kirche zu Assisi in acht und zwanzig Feldern befindet und um das Jahr 1308 gemalt wurde.

1) *Paradiso c. XI.*

Die Reihenfolge von Ghirlandajo in der Dreifaltigkeitskirche zu Florenz, welche ausserordentlich schön und dramatisch ist, wurde um das Jahre 1445 für Francesco Sassetti in der Capelle seines h. Namenspatrons gemalt.

Eine kaum weniger schöne, ausdrucksvolle und fleissig ausgearbeitete Reihenfolge ist das vortreffliche Sculpturwerk rund um die Kanzel in der h. Kreuzkirche zu Florenz, ausgeführt von Benedetto Majano im Stile der Thore Ghiberti's im Baptisterium dieser Kirche.

Wir wollen jetzt die Reihenfolge in der oberen Kirche zu Assisi näher betrachten, da sie die ganze vollständige Lebensgeschichte des Heiligen enthält. Die Ordensgemeinde des h. Franciscus, obgleich der Armuth gewidmet, ist durch die Opfer liebevoller und frommer Menschen dessen ungeachtet enorm bereichert worden. Schon fünfzig Jahre nach dem Tode ihres Stifters ist über seinen sterblichen Ueberresten eine der herrlichsten Kirchen Italiens entstanden und ihre Spitäler und Missionen hatten sich bereits nach allen Theilen der damals bekannten Welt verbreitet. Im nächsten Jahrhundert glaubten diese freiwilligen Bettler, ihre überflüssigen Schätze nicht besser verwenden zu können, als dadurch, dass sie jenen „armen Liebling Gottes“ ehrten, dessen Namen sie trugen. Wie sie früher Cimabue ersucht hatten, ihre Klosterkirche mit Gemälden zu schmücken, so beriefen sie jetzt zu diesem Zwecke Giotto, den grössten Maler jener Zeit, zu Hülfe. Ob Giotto die ganze Reihenfolge der Bilder um das Schiff der oberen Kirche gemalt habe, ist mit Grund bezweifelt worden. Dass er einen grossen Theil derselben gemalt habe, scheint ziemlich sicher zu sein. Wir wollen diese Frage aber nicht näher untersuchen, da sie lediglich antiquarisches Interesse hat. Unsere Aufmerksamkeit muss sich jetzt auf die Bilder selbst richten, da sie die Thaten und Wunder des grossen Patriarchen beleuchten. Eine Bezugnahme auf die vorhergehenden Skizzen seines Lebens wird die meisten derselben genügend erklären, und den anderen werden wir einige erklärende Bemerkungen beifügen.

1) Als der h. Franciscus noch im Hause seines Vaters war und in den Banden der Welt lag, zog ein halbkluger Einfaltspinsel, der ihm auf dem Marktplatze zu Assisi begegnete, sein Gewand aus und breitete es auf dem Boden vor ihm aus, dass er darübergehen sollte, indem er prophezeite, dass er aller Ehre würdig und bestimmt sei, von allen Gläubigen wegen seiner Grösse in der ganzen Welt verehrt zu werden.

2) Der h. Franciscus gibt einem armen Officier seinen Mantel. Der Schauplatz dieser Scene ist im Thale, welches unter Assisi liegt. Der h. Franciscus ist zu Pferde. In einer anderen Oertlichkeit dargestellt, könnte er mit dem h. Martin verwechselt werden.

3) Der bereits erwähnte Traum des h. Franciscus. Hier steht der Heiland neben seinem Bette, indem er auf die Waffenhaufen, welche für die Krieger Christi bereit wären, hindeutet.

4) Der h. Franciscus empfängt, vor dem Altar in der St. Damianskirche knieend, die wunderbare Communion.

5) Der h. Franciscus und sein Vater verzichten auf einander auf dem Marktplatze zu Assisi. Der h. Franciscus wirft seine Kleider ab und empfängt vom Bischofe einen Rock zu seiner Bedeckung.

6) Die Vision des Papstes Innocenz III., — ein sehr schönes Wandgemälde. Der Kopf des h. Franciscus blickt gen Himmel, wie wenn er um Beistand flehte, während er die einfallende Kirche hält. Dieser Kopf ist äusserst ausdrucksvoll, und so ist auch der Kopf des einen der am Bette des Papstes stehenden Diener, der seinen Kopf wie einer, der vom Schlafe überfallen worden, auf seinen Arm stützt.

7) Papst Honorius III. bestätigt (1227) die Regel des Franciscaner-Ordens.

8) Der h. Franciscus steht auf dem feurigen Wagen. Einmal hatte sich der Heilige von den Brüdern abgesondert, um allein zu beten; aber um Mitternacht, als einige wachten und andere schliefen, sah man einen feurigen Wagen zum Thore des Hauses hereinkommen und dreimal um den Hof herumfahren. Eine Kugel, glänzend und schimmernd wie die Mittagssonne, befand sich auf demselben, was man als den Geist des h. Franciscus erkannte, der bei ihnen war, wiewohl er vom Leibe geschieden war.

Dieses war eines der Bilder, welche Murillo für die Capuciner zu Sevilla gemalt hat und sehr unklare Ausleger gefunden zu haben scheint.

9) Die im Himmel für den h. Franciscus und seinen Orden in Bereitschaft stehenden Sitze. Ein grosser Thron und zwei kleinere auf jeder Seite desselben erscheinen oben. Ein Mönch knieet auf der einen Seite; ein in der Luft fliegender Engel deutet auf den vor dem Altare auf dem Angesichte liegenden h. Franciscus.

10) Der die Stadt Arezzo exorcisirende h. Franciscus. Die Stadt Arezzo war damals von Parteien zerrissen und der Heilige sah, als er sich derselben näherte, eine Schar Teufel in der Luft über den Mauern tanzen, welche dieselben waren, welche die Gemüther der Menschen zum Hader aufreizten, worauf er seinen Freund Sylvester absandte, um ihnen in seinem Namen zu be-

fehlen, dass sie abziehen sollten. Sylvester gehorchte und rief mit lauter Stimme: „Im Namen des allmächtigen Gottes und auf Geheiss seines h. Dieners Franciscus, geht von dannen, ein jeder von euch!" Und die Teufel zerstreuten sich sofort und die Stadt kehrte zum Frieden und zur Eintracht zurück. Auf dem Wandgemälde ist der h. Franciscus im Gebete knieend dargestellt, während Sylvester in edler befehlender Stellung vor der Stadt steht.

11) Der h. Franciscus vor dem Sultan. Diese Legende haben wir bereits erzählt. Von diesem Sujet ist das Wandgemälde des Ghirlandajo ganz besonders schön; eben so das Basrelief von Majano.

12) Der h. Franciscus wird in einer andächtigen Verzückung von der Erde emporgehoben.

13) Der h. Franciscus zeigt seiner Ordensgemeinde eine theatralische Darstellung der Geburt unseres Heilandes.

Dies ist desshalb besonders merkwürdig, weil es das erste Beispiel jener in Italien noch heutzutage so gewöhnlichen Darstellungen ist, bezüglich deren die italienischen Franciscaner noch immer besonders ausgezeichnet sind.

14) Der h. Franciscus und seine Gefährten sind auf einer Reise über ein wüstes Gebirge in der grössten Sonnenhitze von Müdigkeit und Durst ganz erschöpft. Der Heilige betet und es kommt ein Strom frischen Wassers aus dem Felsen heraus.

Dieses Frescogemälde ist desswegen merkwürdig, weil es den ersten erfolgreichen Versuch enthält, eine aus dem gewöhnlichen Leben genommene Handlung darzustellen. Es ist das des Durstigen, der sich über die Quelle beugt, um zu trinken, das unter dem Namen „*l'affedato* (der Durstige)" bekannt ist und von Vasari und Lanzi verdienter Maassen gelobt wird.

15) Der den Vögeln predigende h. Franciscus. Als er sich der Stadt Bevagno näherte, kam er an einen Ort, wo Vögel verschiedener Gattungen versammelt waren. Da der Mann Gottes dieselben sah, eilte er sofort an den Ort und ermahnte sie, indem er sie grüsste, als wären sie wie er mit Vernunft begabt gewesen, indem er sprach: „Brüder Vögel, ihr müsst fein dem Schöpfer höchlich danken, welcher euch mit Federn gekleidet hat und euch Flügel gibt, um damit fliegen zu können, und eine reinere Luft zum Athmen, und der für euch sorget, die ihr so wenig für euch selber sorget." Während er also sprach, fingen die Vöglein an, ihre Flügel auszubreiten, ihre Hälse auszustrecken und ihre Schnäbel aufzuthun, indem sie ihn aufmerksam anblickten; und er ging, im Geiste glühend, mitten durch sie hindurch und berührte sie sogar mit seinem Rocke; aber kein einziges Vögelein entfernte sich von dem Platze, bis der Mann Gottes ihnen die Erlaubniss dazu gab, worauf sie mit seinem Segen und nachdem er das Zeichen des Kreuzes über sie gemacht, alle fortflogen. Diese Dinge sahen seine Genossen, welche auf der Strasse auf ihn warteten. Als der Heilige zu ihnen zurückkehrte, tadelte er sich selbst, dass er bisher niemals den Vögelein gepredigt.

Hier müssen wir eine kleine Pause machen. Das letzte Sujet wird vermuthlich ein Lächeln erregen, aber dieses Lächeln sollte nicht etwa ein spöttisches sein. Wir können ohne einige Bemerkungen nicht darüber hinweggehen.

Unter den Legenden des h. Franciscus sind einige der interessantesten diejenigen, welche ihn mit den kleineren Thieren in Beziehung bringen. Er betrachtete alle Wesen als von Gott erschaffen und durch ihn existirend, und als eines Theils jenes göttlichen Wesens theilhaftig, durch welches er selbst existirte. Er pflegte alle lebenden Wesen Brüder und Schwestern zu nennen. In der Begeisterung seiner Liebe legte er die Worte der h. Schrift: „Gehet hin in alle Welt und predigt das Evangelium allen C r e a t u r e n!" buchstäblich aus. Er scheint gedacht zu haben, dass alle fühlenden Wesen an der Mission Christi Antheil haben, und indem ein Theil der Mission darin bestand, den Umkreis unserer menschlichen Sympathieen zu erweitern, bis sie alle unsere Mitgeschöpfe umfassen, möchte es scheinen, dass, je mehr der zarte Geist des Christenthums verstanden und verbreitet wird, auch die niedrigere Schöpfung durch unsere eigene erhöhte Intelligenz und verfeinerten Sympathieen desto mehr erhöht werde. Dr. Arnold sagt in einem seiner Briefe, dass „die Geschicke der vernunftlosen Schöpfung ihm ein Geheimniss zu sein schienen, welchem er sich nicht ohne heilige Scheu nähern könne". Der h. Franciscus hat dieses Geheimniss — in seinem sanften und zarten Enthusiasmus — durch die Zulassung der Thiere in das Gebiet der christlichen Sympathie, wenigstens für sich selbst, gelöst. Wir wollen einige dieser Legenden als den besten Commentar über die oben beschriebenen Sujets anführen. Es wird erwähnt, dass, als er auf dem Felde spaziren ging, sich die Schafe und Lämmer um ihn drängten und Hasen und Kaninchen in seinen Busen nisteten; aber vor allen lebenden Geschöpfen scheint er die Vögel aller Art geliebt zu haben, da sie ihrer Natur nach am wenigsten der Erde angehören; und unter den Vögeln liebte er wieder die Taube am meisten. „Eines Tages begegnete er auf seiner Strasse einem jungen Manne

auf dem Wege nach Siena, wohin er ging, um Tauben zu verkaufen, welche er in der Schlinge gefangen; und Franciscus sagte zu ihm: O lieber Jüngling! dies sind die Vögel, mit welchen die h. Schrift diejenigen Menschen vergleicht, welche vor Gott rein und gläubig sind; bring' sie doch nicht um, sondern gib sie lieber mir! und als er sie ihm gab, steckte er sie in seinen Busen und trug sie nach dem Kloster zu Ravacciano, wo er Nester für sie machte und sie täglich fütterte, bis sie so zahm wurden, dass sie ihm aus der Hand frassen; und der Jüngling erhielt ebenfalls seine Belohnung; denn er wurde ein Mönch und führte von diesem Tage an ein heiliges Leben." — Der h. Franciscus hatte auch eine grosse Vorliebe für die Lerchen und wies seine Schüler oft „auf die zum Himmelsthor emporsteigende und das Lob des Schöpfers singende Lerche" als auf das geeignete Symbol des christlichen Strebens hin. „Eine Lerche brachte ihre junge Brut in seine Zelle, damit sie von seiner Hand gefüttert würde; er sah, dass das stärkste der Jungen die anderen tyrannisirte, indem es nach ihnen pickte und mehr Futter nahm, als ihm gebührte, wesshalb der h. Franciscus dem Jungen einen Verweis gab, indem er sagte: Du ungerechtes und unersättliches Geschöpf! du wirst elendiglich sterben und selbst die gierigsten Thiere werden sich weigern, dein Fleisch zu fressen! Und so geschah es auch, denn der Vogel ersoff in Folge seines Ungestümes im Trinken, und als er den Katzen vorgeworfen wurde, mochten ihn diese nicht berühren." — Auf seiner Rückkehr aus Syrien sangen, als er die venetianische Lagune passirte, unzählige Vögel, und er sprach zu seinen Gefährten: „Unsere Schwestern, die Vögel, preisen ihren Schöpfer; lasst uns mit ihnen singen", — und er fing an, Loblieder zu Gottes Preis und Ehre zu singen. Aber das Geschwirre der Vögel unterbrach ihn und desshalb sprach der h. Franciscus zu ihnen: „Schweigt jetzt, bis auch wir Gott gepriesen haben", und sie setzten ihren Gesang aus und begannen ihn nicht wieder, bis er ihnen die Erlaubniss dazu gab. — Ein anderes Mal, als er zu Alviano predigte, konnte er von seinen Zuhörern wegen des Gezirpes der Schwalben, welche damals gerade ihre Nester bauten, nicht verstanden werden; er setzte daher ein wenig aus und sprach: „Meine Schwestern! ihr habt jetzt genug geschwätzt; jetzt kommt die Reihe an mich. Seid still und hört das Wort Gottes an!" — Ein anderes Mal, als er mit seinem Freunde Leo dasass, fühlte er sich durch den Gesang der Nachtigall von Freude und Trost durchdrungen und bat daher seinen Freund Leo, seine Stimme zu erheben und im Verein mit dem Vogel das Lob Gottes zu singen. Aber Leo entschuldigte sich mit seiner schlechten Stimme, worauf Franciscus selbst zu singen anfing, und als er innehielt, setzte die Nachtigall die Strophe fort, und so sangen sie abwechselnd, bis die Nacht weit vorgerückt war und Franciscus aufhören musste, weil ihm die Stimme versagte. Alsdann bekannte er, dass der Vogel ihn überwunden habe, und rief ihm dies zu, indem er ihm für seinen Gesang dankte und ihm den Rest seines Brodes gab; und nachdem er dem Vogel seinen Segen ertheilt, flog derselbe davon.

Hier haben wir eine Version des thessalischen Hirten und der Nachtigall; aber dort wird die Nachtigall besiegt und stirbt; hier bekommt der Mensch die Lehre, und das ist der Unterschied zwischen der classischen und christlichen Auffassung!

Eine Heuschrecke pflegte sich in der Nähe der Zelle des Mannes Gottes auf einen Baum zu setzen und zu singen und ermunterte ihn ebenfalls oft, das Lob des Schöpfers zu singen; und eines Tages rief er sie zu sich und sie flog auf seine Hand, und Franciscus sprach zu ihr: „Sing', liebe Schwester, und preise den Herrn, deinen Schöpfer". So begann sie ihren Gesang sofort und hörte nicht auf, bis sie auf des Vaters Geheiss nach ihrem Platze zurückflog, und sie blieb acht Tage lang daselbst, indem sie auf sein Geheiss kam und sang. Endlich sprach der h. Mann zu seinen Jüngern: „Wir wollen jetzt unsere Schwester entlassen! genug, dass sie uns mit ihrem Gesang erfreut und uns diese acht Tage lang zum Lobe Gottes ermuntert hat"; und nachdem sie so entlassen worden, flog sie fort und ward nicht mehr gesehen.

Wenn er Würmer oder Insecten auf seinem Wege fand, nahm er sich sorgfältig in Acht, dass er nicht auf dieselben trat; „er wich ihnen aus und liess das Gewürme leben". Er pflegte sie sogar aus dem Wege zu entfernen, damit sie nicht von Anderen zertreten würden.

Eines Tages, als er durch eine Wiese ging, grüsste er die Herden, welche daselbst graseten, und gewahrte, wie ein armes Lämmchen inmitten einer Herde Ziegen ganz allein weidete. Er ward vom Mitleid gerührt und sprach zu ihm: „So hat unser Herr und Heiland mitten unter den Juden und Pharisäern gestanden." Er hätte dieses Schäflein gekauft; allein er hatte nichts in der Welt, als seinen Rock; aber ein mitleidiger Mann, der gerade vorüberging, sah seinen grossen Kummer, kaufte das Lamm und schenkte es ihm. Als er im Jahre 1222 zu Rom war, hatte er ein Lieblingslamm bei sich, welches ihn überall begleitete; und auf Gemälden des h. Franciscus sieht man häufig ein Lamm, welches entweder seine Sanftmuth und Herzensreinheit bedeuten, oder das wirkliche Lamm vorstellen kann, das er auf

seinen Busen zu legen pflegte und das er wie eine Tochter liebte.

(Schluss folgt.)

Heiligthümerverkauf zu Friedberg in der hessischen Provinz Oberhessen.

In diesen Tagen kam mir folgende sehr interessante Schrift von 10 Seiten in Quart durch Freundeshand zu:

Paramente, Messgewänder, Reliquien und Monstranzen der Pfarrkirche zu Friedberg, welche zum öffentlichen Verkaufe feil geboten werden. Friedberg, 1822.

Das Vorwort sagt:

Aus den Zeiten vor der Reformation besitzet die hiesige Stadtkirche einen reichen Schatz von Reliquien, Messgewändern und anderen Paramenten, welche bis auf den heutigen Tag sich sehr gut erhalten haben. Die letzteren zeichnen sich nicht nur durch ihr hohes Alter, sondern auch durch kunstvolle Arbeit, durch herrliche Stickerei und den inneren Werth der Stoffe aus. Die mehrsten sind aus dem 13., 14. und 15. Jahrhundert und für die Geschichte der Kunst dieses Zeitraums, für Genealogie und Heraldik merkwürdig.

Alle obenbenannten Gegenstände sollen zum Vortheile des hiesigen Kirchenbaues an den Meistbietenden versteigert und der Tag der Versteigerung in öffentlichen Blättern angezeigt werden.

Friedberg in der Wetterau, den 10. Oct. 1821.

Grossh. Hess. Stiftungs-Deputation daselbst.

I. Messgewänder. Eine weisse Casel mit einem breiten goldgestickten Kreuze; auf demselben ist die Maria mit dem Kindlein in Glorie auf halbem Monde gestickt. Ein Engel trägt die Krone über ihrem Haupte. Auf dem Querbalken zwei heilige Frauen. Dazu gehört eine Albe mit einer breiten echten goldenen Borde. Der Stoff beider Seidendamast.

Nun werden weitere kostbare Caseln, Pluvialien und andere Kleider mit Goldstickereien, je nach den Farben aufgeführt. Sie tragen die Wappen der Geschlechter und Zünfte, welche sie stifteten. Es sind 34 Nummern unter I.

Unter II. folgen: Allerlei Stickereien, unter denen manche noch ganz neu und ungebraucht sind. Es sind dreizehn Stücke, gestickt und mit Perlen geziert.

Unter III. die Reliquien. So 1) ein Häuschen (*aedicula, tabernaculum*) mit allerlei Reliquien. Lang 1 Schuh 7 Zoll. Von durchbrochener Arbeit und ganz vergoldet. Es hat die Gestalt einer Kirche. In demselben befindet sich 1) ein Stück Bernstein, darein geschnitten die Marter eines Heiligen. — In der hinteren Seite findet sich ein Capellchen mit Reliquien von St. Christoph, Magdalena u. s. w.

2) Ein kleineres Häuschen in Form einer Capelle, 1 Schuh lang, 2½ Zoll breit. Die hintere Seite gemalt. — Mit allerlei Reliquien.

3) 4) und 5) desgleichen.

6) Ein Schränkchen, offen, mit vielen Heiligthümern und echten Zahlperlen. Die grösste Reliquie von St. Engelbert, Bischof und Martyrer. Er war Erzbischof von Köln; wird auf Anstiften Friedrich's ermordet.

7) wie 4)

8) Ein Altärchen mit 2 Flügelthüren, dabei Malereien und allerlei Reliquien.

9) Ein Häuschen mit 4 Thürmen.

10) Ein desgl. mit Untergestell.

11) Ein Kästchen mit vielen Rosenkränzen und Kugeln, die uneingeschnürt sind.

12) wie 6) mit einem Knochen von St. Pantaleon.

Von dem Ober- und Unterkleid der heiligen Hildegardis. War Aebtissin des Klosters Ruppertsberg bei Bingen; Stifterin desselben. Sie hatte Gesichte und Offenbarungen. Jenes Kloster stand mit der hiesigen Pfarrkirche in genauer Verbindung.

13) Ein Kästchen auf 4 Löwen ruhend.

IV. Monstranzen. a) Eine grosse, sehr künstlich gearbeitete Monstranz in Gestalt eines sehr hohen Thurmes, auf dessen Zinnen ein Crucifix, auf beiden Seiten zwei gleiche Thürmchen. Alle Thürme von durchbrochener Arbeit. Sie ist von weiss gesottenem und stark versilbertem Kupfer und enthält Reliquien. So noch drei andere.

V. Allerlei. Ein Engel als Lichtträger; Kindlein Jesu als *Dominus mundi*; Wiege von Messing, etwa 10 Zoll lang; etliche Altarkännchen.

Was aus den verkauften Kunstgegenständen geworden, kann ich eben nicht angeben. Gewiss ist ein Theil noch in unserem Vaterlande und dürfte bei weiterem Nachforschen ihr jetziger Verwahrort unschwer zu ermitteln sein.

Falk.

Die Schneider'sche Anstalt für Glasmalerei in Regensburg.

Der Glasmaler Schneider in Regensburg besitzt bereits seit Jahren ein ausgebreitetes Geschäft. Ausser zahlreichen Kirchen Baierns hat er der Kathedrale zu Lincoln die Farbenfenster geliefert, desgleichen Kirchen

in Tirol, Würtemberg, besonders in Ellwangen, woselbst der verdienstvolle Mitredacteur des inzwischen eingegangenen „Kirchenschmuck", Dr. Schwarz, die beste Auskunft über die Leistungen Schneider's geben kann. Schneider huldigt einer bestimmten, einer strengeren Richtung. Der gewandte Zeichner, Herr Domvicar Dengler, zeichnet die Architekturen und Ornamentik, wenigstens in wichtigeren Sachen. Die Cartons liefert Professor Klein in Wien, einer der tüchtigsten kirchlichen Maler Deutschlands. Klein'sche Cartons finden sich z. B. in den Fenstern der Mariencapelle des Domes zu Linz an der Donau. Aus einzelnen Vorlagen, die uns zu Gesicht kamen, strahlt Kraft und Würde.

Die Preise lassen sich recht billig nennen. Tapeten von 1 Gulden 12 Kr. an, Figuren von 4 bis 5 Gulden im Quadratfuss; Gruppen kommen etwas theurer im Preise.

Mit Hinweis auf Vorstehendes sei die Anstalt bestens empfohlen.

Ein Lobgedicht auf Albertus Magnus.

(Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit.)

Der freundlichen Mittheilung des Herrn Dr. E. Sievers verdanke ich die Abschrift der folgenden Verse aus einer Jenenser Handschrift, welche ein Werk des Albertus Magnus „*de naturis multarum rerum*" enthält. Auf das Ende dieser Schrift folgen die Worte „*Incipit commendacio fratris Alberti Ratisponenis episcopi.*"

Fons et meta boni, da Christe viam rationi,
Remige virtutis, fac litus adire salutis.

Hieran schliessen sich jedoch zunächst die Namen der vielförmigen Hexameter, welche die entartete Metrik des Mittelalters erfunden hatte, erläutert durch je zwei Zeilen als Beispiel, die mit Albert nichts zu schaffen haben. Das Gedicht zu seinem Preise aber ist merkwürdig, weil es ihn als Bischof von Regensburg feiert, was er nur von 1260 bis 1262 gewesen ist. Der erste Vers bezieht sich deutlich genug auf die traurige Lage des Bisthums unter Albert I., nach dessen Absetzung Bruder Albert, der Dominicaner, vom Papste genöthigt wurde, trotz seines Widerstrebens das Bisthum anzunehmen. Wohl gleich im Anfang, zur Begrüssung des neuen Hirten, sind dann diese Verse verfasst, deren Urheber augenscheinlich noch keine Ahnung davon hatte, wie bald sich der neue Bischof seinem Amte wieder entziehen würde. Anfang und Ende einer jeden Strophe bilden sonst Anfangszeilen bekannter Kirchenlieder, was an andere ähnliche Spielereien erinnert.

Incipit ritmicum dictamen de Alberto episcopo.

1. *Jam lucis orto sydere,*
pulso meroris tedio,
ex cinere, de pulvere,
Ratisponensis concio,
reguli sacerdocio
sedes beata fruere.
Induere iam libere
iocunditatis pallio,
summo Verbi[1]*) de solio*
iam lucis orto sydere.

2. *Deus creator omnium,*
qui cuncta solus ordinat,
iam columbinum nuncium
post corvi fraudem destinat,
qui verbum Patris seminat,
famem repellit mentium,
caulas tuetur ovium,
vulpes, lupos exterminat;
sic pluit, tonat, fulminat
Deus creator omnium.

3. *Vergente mundi vespere*
virtus eclipsim patitur,
sed novo celi munere
novum hoc iubar oritur,
per quod error extinguitur,
fides lucet in opere,
armantur viri dextere,
murus Syon construitur
et Babilon confunditur,
vergente mundi vespere.

4. *Vexilla regis prodeunt*
per sacros duos ordines,
qui crucem Christi provehunt
contra pravorum turbines.
Per quadros mundi cardines
partes in bella coeunt:
iusta[2]*) cum palma reddeunt*
vere vitis[3]*) propagines.*
Hiis signifer dum premines,
vexilla regis prodeunt.

5. *Ad cenam agni providi*
sollempnis iste nuncius,
in mundi fine tepidi
missus, clamat apertius

1) *ubi cod.* 2) *ista cod.* 3) *uites cod.*

qui Jhesu Christo dulcius:
„Venite[1]) corde languidi,
serpentis virus lividi
evomite quantocius,
et properate cautius
ad cenam agni providi."

6. *In veritate comperi,[2])*
quod tota mundi suavitas,
morbo laborans veteri,
est vanitatum vanitas.
Ergo, regalis civitas,
nova iam stude fieri,
tuo conformis syderi.
Quod tanti patris dignitas
nunc[3]) tua sit felicitas,
in veritate comperi.

7. *Iste confessor Domini,*
ardentis verbi facula,
vitam conformans nomini,
cum grege sine macula
tendat ad agni fercula:
superno iunctus agmini
Deo psallat et homini,
degustans vite pocula
felix vivat per secula
iste confessor Domini.
Amen.

Heidelberg. **Wattenbach.**

1) *venire cod.* 2) *corperi* oder *corpori cod.* 3) *„nunc"* habe ich des Metrums wegen zugesetzt.

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Köln. (Eine Abbildung des alten kölner Domes.) Der ältere kölner Dom, der Vorgänger des jetzigen, um dessentwillen jener abgetragen wurde, hat naturgemäss ein grosses kunstgeschichtliches Interesse in Anspruch genommen, einmal weil er ein Glied jener kostbaren Kette rheinischer romanischer Kirchengebäude bildet, dann weil er ja zur Geschichte seines Nachfolgers, des jetzigen Domes, in Beziehung steht, die auch eine eingehende Erforschung seiner Geschichte nahe legt.

Boisserée hat nach einer von Gelenius einem alten Werke in der Domschatzkammer entnommenen Beschreibung des 13. bis 14. Jahrh. den alten Dom im Stile der rheinischen Bauten des 12. bis 13. Jahrh. in grosser Regelmässigkeit wieder aufgetragen und als Gebäude des 9. Jahrh. ausgegeben, eine Ansicht, die mit Recht vielseitig bekämpft wurde und wobei selbst die Frage gestellt werden musste, ob der alte Dom nur überhaupt ein Gebäude von künstlerisch einheitlicher Anlage war, oder ob nicht vielmehr jedes Jahrhundert das Seinige gethan, ein unorganisches Conglomerat daraus zu bilden.

Von Sr. Excellenz dem Grafen R. v. Stillfried in Berlin wurde Director A. Essenwein in Nürnberg auf eine Zeichnung aufmerksam gemacht und demselben eine Durchzeichnung mitgetheilt, von der ein Facsimile der Nr. 7 d. J. des Anzeigers für Kunde der deutschen Vorzeit beigegeben ist. Von dieser Zeichnung hatte Graf Stillfried, nach gütiger Mittheilung, schon vor mehr als 40 Jahren eine Copie an Boisserée gesendet, ohne dass dieser sie eigentlich benutzt hätte; und doch haben wir ohne Zweifel darin eine Abbildung des kölner Domes aus dem 11. Jahrh. zu erkennen. Sie ist in einem Evangelienbuch des 11. Jahrh. enthalten, welches ehemals im Domschatze sich befand, später mit der übrigen Bibliothek nach Darmstadt kam, wo es Graf Stillfried einsah und die Abbildung daraus copirte, und das jetzt, so lange bis das neue Sacristei- und Bibliothek-Gebäude fertig ist, wieder unzugänglich und wohlverwahrt in Köln liegt. Dieser Codex, mit 1951[1]) bezeichnet, besteht aus 210 Pergamentblättern in klein Folio. Auf der Rückseite von Fol. 2 findet sich in einer Schrift von vergoldeten Majuskeln folgende Mittheilung:

„Prece et caritate hillini coloniensis domus cujusdam canonici. Nos duo non solum spu sed etiam carne germani Purchardus et chuonradus invitati et coacti. presentem libru accepimus scribendum ad altare sci petri infra muros colonie principaliter constructum fideli devotione tradendum; Datoris quidem premium quia novimus certum. nrm quoque pro qualitate meritorum speramus propicium .˙. lector amande tui simul et misereri nri.

Fol. 3 enthält die ziemlich langathmige Traditions-Urkunde des Hillinus an den h. Petrus; die Rückseite von Fol. 16 das schon genannte Bild, dessen oberste Abtheilung ein Kirchengebäude darstellt, unter dem kein anderes gemeint sein kann, als der Dom, dessen Canonicus Hillinus war und zu dessen Petrusaltar er das Buch stiftete.

Das Bild zeigt den einen Chor nebst zwei runden Thürmen in der Ecke des Querschiffes; ein zweites Querschiff am anderen Ende des Langhauses, das von einem viereckigen Thurm flankirt wird, und zwei Kuppeln über den beiden Vierungen. Der Stil ist altchristlich; es dürfte somit ein treues Bild des 819 erbauten Domes sein.

1) Von Jaffé als 12 beschrieben.

Düsseldorf. Eduard Bendemann hat das grosse Gemälde: „Die Wegführung der Juden in die babylonische Gefangenschaft", woran er über fünf Jahre gemalt, für die Nationalgalerie in Berlin vollendet. Dasselbe ist in coloristischer Beziehung jedenfalls das Bedeutendste, was der Meister bis jetzt geschaffen, da es einen Glanz und Reichthum blühender Farbenpracht zeigt, die in Erstaunen setzt. Für ein so grossartiges Historienbild würde vielleicht sogar eine ernstere Einfachheit der Farbe geeigneter erschienen sein. Doch hängt dies natürlich ganz von der subjectiven Auffassung ab. Die Composition baut sich in schönen Linien klar und übersichtlich auf und zerfällt in verschiedene Gruppen, die unter einander auf geschickte Weise verbunden sind. Im Mittelgrunde sitzt der trauernde

Jeremias, zu dessen Füssen sein Schüler Baruch knieet. Die abziehenden Juden verwünschen und verhöhnen ihn, weil er ihr Unglück vorausgesagt und ihnen von thörichtem Widerstande abgerathen. Im Hintergrund zieht der triumphirende Nebukadnezar vorbei, begleitet von dem geblendeten König Zedekia, dessen erschlagene Söhne am Boden liegen. Ihm wird die Bundeslade nachgeführt, und die rauchenden Trümmer des zerstörten Tempels blicken auf den traurigen Vorgang, der noch durch raubende Kriegsknechte, klagende Frauen und andere Figuren charakteristisch zur Anschauung gebracht wird. Es sind viele interessante Motive in den einzelnen Gestalten und Gruppen, und überall bewährt sich der denkende Künstler, dem dieses neue Werk jedenfalls zur hohen Ehre gereicht. Besonders glänzt er wieder in der Darstellung der elegisch weicheren Stimmungen, während das Gewaltige und Dämonische seiner Begabung weniger entsprechend erscheint.

Berlin. Am 12. März d. J. trug im preussischen Herrenhause Graf Münster die Frage nach der Absicht der Regierung vor, die begonnene Restauration des alten Kaiserhauses zu Goslar nicht weiter fortzuführen oder aber dafür Sorge zu tragen, dass dieses ehrwürdige Denkmal deutscher Baukunst und Geschichte erhalten werde. Er erinnerte zugleich an einen zwischen der Stadt Goslar und der vormaligen hannover'schen Regierung abgeschlossenen Vertrag, durch welchen die Stadt der Regierung den Besitz des Platzes um die Summe von 1000 Thlrn. überliess, wohingegen die Regierung sich zur Restauration des Gebäudes verpflichtete. Cultusminister Falk erklärte, dass es in der Absicht der Regierung liege, in irgend einer Weise den Wünschen zu genügen, da sie sowohl ein Denkmal alter deutscher Kunst zu erhalten wünsche, als auch den Verträgen gerecht werden wolle, welche die frühere Regierung mit der Stadt abgeschlossen habe. Nur über die Art und den Umfang der Wiederherstellung herrschen noch verschiedene Ansichten. Bei diesem Anlass wird andererseits darauf hingewiesen, das Kaiserhaus in Goslar sei der gegenwärtig erhaltene älteste Profanbau Deutschlands; ein Haus, welches in dem höchsten Glanze der Kaiserzeit von dem mächtigsten Kaiser, welcher je auf Deutschlands Kaiserthron sass, Heinrich III., 1050 erbaut worden ist. In ihm stand die Wiege des unglücklichen Heinrich IV. Seine Baumeister haben es verstanden, bewusst oder unbewusst, jenes Gefühl der Bewunderung und Ehrfurcht, mit welchem damals das „heilige römische Reich deutscher Nation" die Welt erfüllte, in der steinernen Schöpfung ihres Geistes zum Ausdruck zu bringen. Später hat man die stolze Kaiserburg der Salier und Hohenstaufen nach einander zum Gefangenhause, Jesuitencolleg, Krankenhause, Schauspielhause, Magazin entwürdigt, ohne ihm seine Hoheit ganz nehmen zu können. Die ganze Anlage lässt sich, theils noch erhalten, theils in Trümmern, aussondern aus: 1. Saalbau, 2. Doppelcapelle St. Ulrich, 3. Verbindungsbau zwischen Saal und Capelle der südlichen Wohnflügel, 4. Wohnflügel nördlich vom Saalbau, 5. Unserer Lieben Frauen Kirche, 6. Anlagen zwischen Kaiserhaus und Dom.

Der Bezirkspräsident des Oberelsasses, Freiherr von der Heydt, hat die Aufstellung eines Verzeichnisses aller Bauwerke und Kunstdenkmäler, die aus dem 16. Jahrhundert und früheren Zeiten herstammen, angeordnet. Auch bedeutendere Denkmäler aus späterer Zeit sollen Berücksichtigung finden, sofern sich dieselben durch Kunstwerth und eigenthümliche Gestaltung auszeichnen. Die Regierung will vorhandene Schätze erhalten und sie der historischen Forschung zugänglich machen.

Naumburg a./S. Die Restauration des hiesigen Domes ist auf Antrag des vorigen Herbst in dieser Stadt versammelt gewesenen Deutschen Geschichts- und Alterthumsvereins vom Kaiser genehmigt worden.

München. Bekanntlich waren alle Aussenwände der von Kurfürst Max I. im 17. Jahrhundert erbauten hiesigen Residenz architektonisch bemalt. Nun hat man begonnen, im Kaiserhofe die alten Malereien wieder herzustellen und die Bauten, welche in Folge der Errichtung des grossen Wintergartens dort nothwendig wurden, damit in Einklang zu setzen. Die Wirkung ist eine bedeutende, und wäre nur zu wünschen, dass die Arbeiten recht bald auf die in edelsten Formen gehaltene westliche Façade ausgedehnt würden.

Nürnberg. Die ohnehin allhier schon spärlich gewordenen Privatsammlungen von Antiquitäten und Kunstgegenständen werden demnächst wieder um eine der hervorragenderen vermindert werden. Der pens. k. Hauptmann v. Train, welcher nach München überzusiedeln gedenkt, hat das Antiquariatsgeschäft Fr. Heerdegen zu Nürnberg mit der Versteigerung seiner seit 26 Jahren mit Glück und ausdauerndem Fleisse gesammelten Antiquitäten beauftragt. Diese Versteigerung soll im September d. Js. Statt finden.

Heidelberg. Ein bemerkenswerther, auf die *Bibliotheca Palatina*, die bekanntlich zur Zeit des dreissigjährigen Krieges von hier nach Rom entführt wurde, sich beziehender Fund ist jüngst gemacht worden. Mit der Verpackung und dem Transport derselben war vom Papste als Bevollmächtigter Leo Alani beauftragt, welcher über seine Hin- und Herreise eine bisher unbekannte, sehr genaue Beschreibung handschriftlich hinterlassen hat. Diese Handschrift wurde kürzlich in einem Dorfe bei Udine aufgefunden und sofort dem Ober-Bibliothecar der heidelberger Universitäts-Bibliothek, Geh. Hofrath Dr. Bähr, übersandt, welcher sie in den „Heidelberger Jahrbüchern" veröffentlichen wird. Der Inhalt der Handschrift ist in vielfacher Beziehung von Interesse.

Metz. In der Sacristei der Kirche zu Marie-aux-Chênes bei Metz hat man eine alte gothische Altarwand aus dem 15. Jahrh. aufgefunden, welche die 12 Apostel mit ihren Attributen darstellt. Das kleine Monument kommt in das hiesige Archäologische Museum.

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst

herausgegeben und redigirt von J. van Endert in Cöln.

Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 19. — Köln, 1. October 1872. — XXII. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Zur Kunstgeschichte des Crucifixes.

Von Dr. J. Stockbauer.

(Nebst einer artistischen Beilage.)

Als ich vor zwei Jahren meine „Kunstgeschichte des Kreuzes" der Oeffentlichkeit übergab, war es mir einzig und allein darum zu thun, den kunsthistorischen Verlauf der Entwicklung der Kreuzesbilder darzustellen, und an der Hand der einschlägigen Denkmäler die verschiedenen Umgestaltungen zu notiren, welche dieses ehrwürdige Bild im Laufe der Zeiten und unter dem Einfluss von Zeit und Volk zu erfahren hatte. So wie diese Entwicklungen in ein bestimmtes Bett allmählich zusammenflossen und einen gemeinsamen Charakter annahmen, musste die Abhandlung ihre Bedeutung mehr und mehr verlieren, und das ist der Grund, warum ich die neuere Kunst in der Geschichte des Crucifixes nur sehr allgemein behandeln und berücksichtigen konnte. In der That geht die gesammte Darstellung der Kreuzbilder vom 14. Jahrhundert an vom byzantinischen Originalbilde aus und macht auf Grund dieses Urbildes ihre Verbreitung in der ganzen abendländischen Welt geltend. Die Veränderungen und Unterschiede unter sich betreffen nicht mehr das Wesen, die Idee der Composition, sondern nur Nebensächliches, und machen sich namentlich in zweifacher Richtung bemerkbar: in der Erweiterung der ursprünglichen Composition durch mehr oder minder reichere Zuthat und in der technischen Vollendung der Figuren nach Maassgabe der Geschicklichkeit des darstellenden Künstlers.

In Bezug auf Ersteres tritt die Darstellung des Crucifixbildes eben auch in den Kreis jener Gegenstände ein, die von der Hand abendländischer Maler und Künstler in breiterem Style den byzantinischen Autoren nach-„erzählt" werden, wie dies mit fast allen anderen Compositionen aus der Bibel geschah. Um diesen Satz an einem sehr deutlichen Bilde in seiner Entwicklung und Fortbildung zu zeigen, verweise ich nur auf die bekannte Darstellung des Opfers Abraham's. Bei den Byzantinern ist bis auf den heutigen Tag dieses Bild unverändert: Abraham hält seinen Sohn Isaak auf dem Altare fest und bereitet die rechte Hand zum Todesstosse vor; darüber schwebt ein Engel und daneben ist der Widder in der Dornhecke. Diese einfache Illustration der biblischen Thatsache wurde nun von den abendländischen Malern und Künstlern erweitert. Man nahm noch Einzelheiten aus dem Bericht in die Composition auf, und in den Tafeln, welche Brunelesco und Ghiberti für die bekannte Preis-Concurrenz der Thüren in Florenz arbeiteten, ist auch der Knecht mit dem Maulthiere am Fusse des Berges in das Bild aufgenommen. Später ging man noch weiter und brachte reiche Landschaften mit bunter Staffage an, gab dem Bilde einen lebendigen Hintergrund, schmückte den ursprünglichen Text mit einer Reihe von Nebenerzählungen aus und machte daraus eine gemüth- und herzansprechende Geschichte. Genau derselbe Fall wiederholte sich nun auch mit dem Kreuzigungsbilde, und man kann aus dem nebensächlichen Beiwerke auf den Charakter, die Zeit und das Volk des Künstlers eben so schliessen, wie aus dem Dialekte und der Sprache einer Erzählung auf deren Autor und seine Zeit. Der Grundkern des Bildes aber,

Christus am Kreuze, ist immer derselbe: es ist die byzantinische Auffassung, die zuerst, wenigstens nach den erhaltenen Monumenten, in dem Bilde des Anastasius greifbaren Ausdruck gewann. Immer ist Christus in möglichster Natürlichkeit dargestellt, und diese Natürlichkeit darzustellen, bleibt das unablässige Streben der Künstler und die Aufgabe, die jeder nach seiner Weise und in seiner Art zu lösen versuchte. Dass man dabei von dem griechischen Originalbilde manchmal in so weit abging, als man Christus noch lebend darstellte, oder, wie die Niederländer, im Augenblicke des Verscheidens, das thut im Ganzen nichts zur Sache; der Grundgedanke bleibt sich doch gleich. Nun weiss aber jeder, der das Bild des Anastasius und seinen Ursprung kennt (Kunstgeschichte des Kreuzes, S. 161), dass es dem Zeichner desselben um eine bestimmte Tendenz zu thun war, eine Tendenz, die von vornherein die Kunst sich dienstbar machte, und diese Absicht setzte sich über die ästhetischen Bedenken eben so leicht wie über die in der Natur der Darstellung liegenden hinweg, trug auch an dem Vorwurfe nicht schwer, damit gegen die Geschichte der Kreuzigung Christi zu verstossen. In ästhetischer Beziehung war das Bild des Anastasius ein Unding, beruhte sogar auf der Opposition dagegen, denn er wollte frei von aller idealen Vollendung nicht nur eine ganz gewöhnliche Wirklichkeit, sondern, um seine Meinung damit zu begründen, fast möchte ich sagen, eine Caricatur der Wirklichkeit zeichnen. Sein Bild verstiess gegen alle Gesetze der Natur und Wahrheit, denn in dieser Weise, wie er es zeichnete, kann kein Körper am Kreuze sich halten; das eigene Gewicht ist zu schwer, als dass die beiden angenagelten Arme ihn halten könnten; er muss nach allen Gesetzen der Schwere diese schwachen Bänder zerreissen und zusammenfallen. Sein Bild verstiess auch gegen die Geschichte, denn die Kreuzigung Christi geschah in anderer Weise, als er sie dargestellt. Diese dreifachen Gebrechen des ursprünglichen Originals haften nun allen neueren Crucifixbildern mehr oder weniger an, und es existirt factisch kein einziges Bild, in dem dieselben nur halbwegs wären vermieden worden, weil sie auf Grund des Urbildes es nicht konnten, und jedes sonst noch so gut modellirte und ausgeführte Bild trägt diesen Danaïdenstempel an seiner Stirn. Ich verkenne damit nicht im Geringsten den Werth weder der Absicht, noch der Kunsttüchtigkeit einzelner Meister auf diesem Gebiete; ich weiss recht gut, wie erhebend und künstlerisch vollendet der Ausdruck namentlich des Christuskopfes aufgefasst und wiedergegeben wurde; aber das Kreuzbild im Ganzen bleibt immer, als was ich es zu beurtheilen mir erlaubte, wenigstens im Widerspruch mit der Wahrheit und der Geschichte, — die Christen der Katakomben würden auch sagen, im Widerspruche mit der Aesthetik. Wenn die Orientalen bei ihrem ursprünglichen Bilde blieben, so haben sie dafür ihre Verehrung gegen die Tradition für sich; bei uns aber kann dieser Einspruch nicht geltend gemacht werden, denn unsere ganze neue Kunst, worauf wir mit Recht stolz sind, verdankt ihre Blüthe und Vollendung dem Aufgeben der typischen Fesseln und der Anerkennung der Berechtigung des freien schöpferischen Schaffens des Künstlers aus sich selbst, d. h. aus jener Quelle, die in seinem Gemüthe durch die Aufnahme der darzustellenden Gegenstände nach seiner Art und Individualität ist flüssig geworden.

Das Kreuzigungsbild ist ein historisches Bild, und wenn die Archäologie sich anstrengt, die verschiedenen Arten der Darstellung derselben zu sammeln und zu registriren, auf Zeiten, Völker und Künstler zu vertheilen, so geht die in unserer Zeit mit Recht so sehr betonte vergleichende Kunstwissenschaft daran, aus dem verschiedenen, so gesammelten und vertheilten Materiale Schlüsse zu ziehen auf die Entwicklung der Cultur und Sitte, und an die einzelnen Culturperioden den kritischen Maassstab ihrer Höhe oder Tiefe, ihres Zurück- oder Vorwärtsschreitens anzulegen. Nehmen wir dieses Recht auch für uns in Anspruch und sehen wir zu, ob auch der Gegenstand unserer Abhandlung hiefür einige Anhaltspuncte gewährt.

Beinahe in dem ganzen Zeitraume der ersten sechs Jahrhunderte war das Crucifixbild im Abendlande unbekannt; man hatte kein Bedürfniss nach der realistischen Darstellung des grausamen Vorganges auf Golgatha, und begnügte sich in wahrhaft künstlerischer Weise mit jenen Idealgebilden, die mehr symbolisch, weniger die einfache geschichtliche Scene, als vielmehr die daran geknüpfte dogmatische Bedeutung vergegenwärtigten und versinnbildlichten. Es war das Idealbild des jugendlichen Erlösers mit dem reich decorirten Kreuzesstab in der Hand, der damals unser Crucifix vertrat, und wenn dasselbe an Kirchen und Sarkophagen, in Gemälden und Reliefs vorgestellt wurde, so hatte es im Allgemeinen die gleiche Bedeutung wie unser Crucifix, nur war die Form eine edle, schöne, eine mit Bewusstsein und Absicht zur Darstellung eines in der Kunst unmöglich darstellbaren Gegenstandes ideal gewählte. Ich sage, die Kreuzigung sei in der Kunst nicht darstellbar, und ich gründe diesen Satz auf die Ausführung dieser Kreuzigungsstrafe. Der Pfahl, auf dem der Verurtheilte zu sitzen hatte und der die Last des Körpers trug, so wie die dadurch bewirkte Körperlage dürften

deutlich dafür sprechen, abgesehen davon, dass derartigen Hinrichtungs-Scenen überhaupt sich die ideale Kunst verschliesst. Diese klar erkannte Unmöglichkeit, ein wahres und zugleich ästhetisches Bild der Kreuzigung zu schaffen, hiess die ersten Christen die Zuflucht zu dem mehr symbolischen Kreuzesbilde der Katakomben nehmen, und es ist gewiss in diesem Verfahren mehr Logik, als in dem der Orientalen, welche Christus am Kreuze darstellten, wie er weder wirklich einst war, noch auch gedacht werden kann.

Nach und nach schwand mehr und mehr das antike Formengefühl und das Verständniss desselben; die mehr realistische Tendenz des frühen Mittelalters suchte nun auch das überkommene Kreuzbild der christlichen Classicität mehr real zu gestalten; es sollte, wenn man auch noch so sehr von dem Versuche abstand, eine reale Wiedergabe der historischen Kreuzigungs-Scene zu schaffen, doch mehr als dies bei dem Katakombenbilde der Fall war, die Thatsache der Kreuzigung dargestellt werden; und in diesem Streben kam man nun zu jenen Bildwerken, die ich in meiner „Kunstgeschichte des Kreuzes“ S. 205 u. ff. beschrieben habe. Nehmen wir die dort S. 235 und 208 notirten Bilder als allgemeine Norm dieser Bildungen an, und schauen wir auf das S. 143 abgebildete Katakombenbild, so sehen wir den deutlichen Entwicklungsgang, und ich glaube, es dürfte sogar nicht schwer halten, auch das Resultat dieser Strebungen sich vergegenwärtigen zu können. Vor Allem gilt zu bemerken, dass man auf eine genaue und wirkliche Wiedergabe der historischen Kreuzigung verzichtete, und dies in dem Grade, dass man gegenüber aller biblischen Tradition den Christus im langen Gewande darstellte. Man wusste wohl ganz gut, dass Christus vor der Kreuzigung seiner Kleider beraubt wurde, und eine ganze Reihe von Kreuzigungs-Bildern trug dieser Thatsache Rechnung; aber die abendländische Entwicklung der Kreuzbilder ging eben nicht von der Darstellung der Kreuzigung, sondern von der des Erlösers mit dem Kreuze aus, und konnte desshalb den evangelischen Text ganz ausser Acht lassen. Meines Dafürhaltens besteht zwischen den bekleideten und unbekleideten Christusbildern am Kreuz nicht bloss ein formeller, sondern ein radicaler Unterschied, ein Unterschied in der Auffassung der Idee, ein Unterschied in der dem ganzen Bilde zu Grunde liegenden Bedeutung. Das eine betont mehr die menschliche, das andere mehr die göttliche Seite des Erlösers; das eine zeigt sein Leiden, das andere sein im Leiden vollendetes Werk; das eine den gekreuzigten Christus, das andere den am Kreuze die Welt erlösenden Messias. Und es dürfte kaum bedeutungslos sein, dass diese doppelte Auffassung sich auf die beiden Hälften des alten Erdkreises vertheilt, genau entsprechend den Eigenthümlichkeiten der Völker und ihrer Auffassung des Christenthums.

Dass die abendländische Darstellung in sich selbst eine Berechtigung hatte, das macht ihren Ursprung in den Katakomben über jeden Zweifel erhaben klar; — das beweist das ästhetische Wohlbehagen, welches wir noch an diesen Bildern empfinden, und dafür zeugt auch die Unmöglichkeit, den gekreuzigten Erlöser in einer der wahren Kunst und der Geschichte zugleich genügenden Erscheinung darzustellen. Ja, ich möchte sogar, im Hinblick auf das von den neuern Crucifixbildern Gesagte, die Behauptung vertheidigen, dass dieselbe, wenn nicht allein, doch mit Vorzug Berechtigung und Geltung habe, und für diese meine Behauptung scheint auch zu sprechen, dass, vom rein historischen Standpuncte abgesehen, Schinkel in Berlin schon früher und erst jüngst wieder das von Grüneisen und Schnaase redigirte christliche Kunstblatt in einer Besprechung meiner Kunstgeschichte dieses Bild besonders anempfohlen. Für diese Berechtigung spricht auch die Geschichte der Thatsachen. Vom 11.—13. Jahrhundert war es viel verbreitet, bekannt und verehrt, wie die zahlreichen noch auf uns gekommenen Reste beweisen; und dessen späteres Verschwinden und Zurücktreten gegenüber den orientalischen beweist noch lange nichts, weder gegen seinen künstlerischen, noch gegen seinen religiösen Werth. Denken wir uns aber die Entwicklung dieser Art von Crucifixbildern nicht durch das Einströmen der orientalischen unterbrochen, sondern naturgemäss weiter gebildet und vervollkommt, so glaube ich, müsste ungefähr ein Idealbild entstanden sein, welches nach meinen Angaben hier von Ch. Fleischmann entworfen und in der Mayer'schen Kunstanstalt im Kleinen bereits ausgeführt wurde. Alles an demselben ist aus der Geschichte des Crucifixes genommen und streng jede individuelle und subjective Zugabe vermieden.

Christus ist im jugendlichen Alter, lebend und leidlos, nach Art aller derartigen Bilder vom 3. bis 14. Jahrhundert dargestellt und mit einem langen, an den Aermeln, am Halse, und unten mit einem schönen Saume verzierten Gewande bekleidet. Malerisch müsste dieses Kleid purpur und die Verzierung in Gold gehalten werden. Er steht auf einem Trittbrett, die Hände ausgespannt, mit Angabe der Nägel, aber ohne Blutspuren. Nach mittelalterlichen Vorbildern könnten die Nägel in Rosenform gehalten sein. Das Haupt ist umgeben von einem grossen Nimbus, der in einem reichverzierten Kreis rund ein Kreuz einschliesst. Das Kreuz wäre in

der angegebenen Weise mit einem breiten, mit Steinen und Perlen verzierten Streifen einzufassen, der Grund aber mit Rücksicht auf das Kleid des Crucifixes farbig zu bestimmen. Eine Dornenkrone auf dem Kopfe des Erlösers wäre nicht zulässig. Der Titel endlich hat die vier bekannten Buchstaben.

Von kunstgeschichtlicher und ästhetischer Seite kann gegen dieses Bild wohl kaum im Ernste eine Polemik versucht werden; anders allerdings ist es, wenn man dagegen geltend machen will, dass dieses Bild ungewohnt und Vielen neu erscheinen dürfte. Ich habe aber mit diesen Zeilen bloss darthun wollen, zu welchem Resultate die Geschichte des abendländischen Crucifixes gekommen wäre, wenn sie nicht unterbrochen worden wäre. Gibt man mir zu, dass die Darstellung der Kreuzigung kein Gegenstand für die höhere Kunst sei, so wird man gewiss den feinen Tact jener Zeiten zu schätzen wissen, welche dieses Bild bis zu den letzten uns bekannten Entwicklungen des 13. Jahrhunderts erfanden und fortführten, und ich kann mein Bedauern nicht unterdrücken, dass man über den heutigen Crucifixbildern dieses altchristliche Idealbild ganz ausser Acht gelassen hat.

Die berühmtesten Heiligen in der bildenden Kunst.

Von B. Eckl in München.

Der h. Franciscus von Assisi.

(Schluss.)

II.

Wie der h. Franciscus durch die Kunst verherrlichet worden.

Wir kehren nun wieder zu **Giotto's Fresken** zurück:

16) Der Tod des jungen Grafen Celano. Als der h. Franciscus einst zu einem frommen und liebevollen Edelmann zum Essen eingeladen wurde, sagte er ihm, ehe er sich zu Tische setzte, heimlich, dass sein Ende nahe sei, und ermahnte ihn, dass er seine Sünden beichten möchte, da Gott ihm die Gnade erwiesen habe, zur Belohnung seiner Gastfreundschaft gegen den Armen Christi sich gut zum Tode vorbereiten zu können. Der junge Graf gehorchte, beichtete, brachte seine zeitlichen Angelegenheiten in Ordnung und setzte sich dann zu Tische; aber noch ehe die Mahlzeit zu Ende war, sank er um und starb auf der Stelle.

17) Der h. Franciscus predigt vor dem Papste und den Cardinälen, die alle in eigenthümlicher Stellung unter einer prächtigen Loggia dasitzen.

Diese Fresken und ähnliche Darstellungen müssen auf seine folgende Lebenszeit bezogen werden. Franciscus schwankte lange zwischen dem beschaulichen und thätigen Leben. Sowohl er selbst als auch seine Schüler waren ganz und gar ungelehrte Leute. Er suchte Andere zu überreden, den Weg des Heils, wie er selbst, zu verfolgen; aber er wusste nicht, wie es angehen sollte. Er fragte seine Mitbrüder um Rath, was er thun sollte. „Gott", sprach er, „hat mir die Gabe des Gebetes, aber nicht die Gabe des Wortes verliehen; aber da der Sohn des Menschen, als er auf Erden wandelte, die Menschen nicht nur durch sein Blut erlöste, sondern sie auch durch sein Wort unterrichtete, sollten nicht auch wir seinem Beispiele folgen?" Und in seiner grossen Demuth bat er nicht nur seine Mitbrüder, sondern auch die h. Clara und ihre Nonnen, dass sie für ihn beten möchten, auf dass er ein Zeichen erhielte, was er thun sollte. Und wenn er predigte, ward ihm eine solche Beredsamkeit von oben verliehen, dass Niemand seinen Worten zu widerstehen vermochte und die gelehrtesten Theologen verstummten und sich wunderten.

In seiner Ordensregel schrieb er kurze Predigten vor, „weil auch die unseres Herrn kurz waren".

18) Als der h. Antonius von Padua auf einem allgemeinen Ordens-Capitel predigte, das im Jahre 1224 zu Arles abgehalten wurde, erschien der h. Franciscus mit in Gestalt eines Kreuzes ausgestreckten Armen.

19) Der h. Franciscus empfängt die Wundmale, wie bereits beschrieben.

20) Der Tod des h. Franciscus in der Mitte seiner Mönche; Engel tragen seine Seele in den Himmel.

21) Der sterbende Klosterbruder. Da derselbe damals auf dem Sterbebette lag, sah er den Geist des h. Franciscus gegen Himmel emporsteigen; er sprang daher auf und rief: „Halt, Vater! ich gehe gleich mit Dir", und fiel dann todt auf das Bett zurück.

22) Als der h. Franciscus auf die Bahre gelegt wurde, wurden die Einwohner von Assisi zugelassen, um seine Wundmale zu sehen und zu küssen. Ein gewisser Hieronymus, ein Zweifler wie Thomas, wollte sie sehen und berühren, ehe er glaubte; er wird hier knieend und die Seite berührend dargestellt, „indem der Todte ein finsteres und unfreundliches Gesicht macht".

23) Die Klage des h. Damian. Als der Leichnam des h. Franciscus nach Assisi gebracht wird, halten die Träger vor dem Portale der Kirche und werden von der h. Clara und ihren Nonnen empfangen. Die h. Clara umarmt den Leichnam; die Nonnen küssen seine Hände.

24) Das 24. Feld ist in einem sehr beschädigten Zustande.

25) Die Vision des h. Papstes Gregor IX. Der Papst hatte, ehe er den Heiligen canonisirte, einige Bedenken bezüglich der Art und Weise, wie ihm die Wundmale beigebracht worden. Da erschien ihm der h. Franciscus in einer Vision, warf ihm seinen Unglauben vor, öffnete seinen Rock und füllte, indem er seine Seitenwunde zeigte, ein Fläschchen mit dem Blute, welches herausfloss, und gab es dem Papste, welches er, als er erwachte, in seiner Hand hatte.

26) Ein Mann, der von Räubern tödtlich verwundet worden und den die Aerzte bereits aufgegeben, ruft den h. Franciscus an, welcher, von zwei Engeln begleitet, erscheint und ihn heilt.

27) Eine Frau von Monte Marino bei Benevent war ohne Beichte verstorben. Durch die Fürbitte des h. Franciscus wurde ihrem Geiste gestattet, zurückzukehren und den Körper wieder zu beleben, bis sie beichtete und die Absolution erlangte. Die Frau sitzt im Bette auf; ein Engel schwebt über ihr und erwartet die endliche Erlösung der Seele, während ein abscheulicher kleiner Teufel, enttäuscht und gefoppt, davonfliegt.

28) Der h. Franciscus, der Beschützer der Unschuld. Ein Bischof war fälschlich der Häresie beschuldigt und hierwegen angeklagt worden. Man sieht die Kathedrale des Bischofs links, das Gefängniss rechts; in der Mitte knieet er da; ein Priester im Hintergrunde hält den Krummstab und die Mitra, deren der Bischof beraubt worden. Der Kerkermeister erscheint mit den Fesseln, und den h. Franciscus sieht man oben am Firmamente fliegen und für seinen Verehrer bitten.

Die Reihenfolge von **Ghirlandajo** in der Dreifaltigkeitskirche zu Florenz in der Sassetti-Capelle besteht nur aus sechs Bildern, nämlich:

1) Eine berühmte Florentiner Legende, welche man zu Assisi nicht findet. Ein Kind aus der Familie Spini fiel aus dem Fenster des Palastes Spini und war auf der Stelle todt. Während man das Kind zur Begräbnissstätte bringt, rufen die Aeltern den h. Franciscus an, welcher erscheint und das Kind wieder zum Leben erweckt.

2) Der h. Franciscus verzichtet auf die Erbschaft seines Vaters.

3) Er steht vor dem Papste Honorius III., welchem er die Rosen darbietet, die aus seinem Blute entsprungen sind.

4) Er empfängt die Wundmale.

5) Franciscus vor dem Sultan. Er erbietet sich, durch das Feuer zu gehen, um die Wahrheit seiner Mission zu erweisen.

6) Der Tod des h. Franciscus, oder noch richtiger „die Ungläubigkeit des Hieronymus“. Der Heilige liegt auf der Bahre ausgestreckt, von seinen Mitbrüdern umgeben; ein Bischof mit Brillen auf der Nase liest das Todtenamt; ein Klosterbruder im Vordergrunde küsst die Hand des Heiligen; in der Gruppe im Hintergrunde beugt sich Hieronymus über die Leiche und legt seine Hand auf die verwundete Seite. In Feldern rechts und links knieen die Stifter, Francesco Sassetti und seine Gemahlin, Madonna Nera. Dieses ist, selbst noch in seinem beschädigten Zustande, eines der schönsten, feierlichsten und dramatischsten Bilder in der Welt.[1])

Die Basrelief-Reihenfolge von **Benedetto de Majano** besteht aus fünf Bildern, nämlich:

1) Der h. Franciscus empfängt die Wundmale.

2) Er erhält von Honorius III. die Bestätigung seines Ordens.

3) Er erscheint vor dem Sultan.

4) Die Ungläubigkeit des Hieronymus.

5) Das Martyrthum der fünf Franciscanermönche.[2])

Auf allen diesen Beispielen bilden die Darstellungen das, was man so recht eigentlich eine **historische** Reihenfolge nennen kann. Es gibt jedoch auch ein Beispiel eines gemalten Lebens des h. Franciscus, welches ganz und gar in einem mystischen Sinne genommen werden muss. Wir haben der Verehrung erwähnt, welche die Schüler des Heiligen stets für ihn unterhalten haben. Sie verglichen seine Handlungen und seinen Charakter schon sehr früh mit denen des Heilandes und schienen — mit einem kühnen Fanatismus — ihren seraphischen Patriarchen fast weniger als einen Nachahmer und Nachfolger, denn als selbst mit einer göttlichen Natur begabt, oder als den zweiten Engel der Offenbarung zu betrachten, dem gegeben worden, den Auserwählten ein Siegel aufzudrücken. Ein Andenken an diesen ausschreitenden Enthusiasmus besteht noch heutzutage in einer Reihe von sechsundzwanzig kleinen Gemälden, welche G i o t t o für die Mönche des h. Kreuz-Klosters zu Florenz gemalt hat und welche sich jetzt in der florentiner Akademie und in der berliner Galerie befinden. Es war in den reichen Klöstern Sitte, das die Wandschränke und Kisten, welche die heiligen Gewänder und Geräthe enthielten, mit religiösen Schnitzwerken und Gemälden geschmückt waren. Diese sechsundzwanzig Gemälde nun zierten die Thüren der Wandschränke

1) Diese Wandgemälde sind in dem Werke Lasinio's „Aeltere florentiner Meister“ in Kupfer gestochen.

2) Diese Reihenfolge wurde vom jüngeren Lasinio gestochen und im Jahre 1823 herausgegeben.

in der Sacristei der h. Kreuzkirche und stellen die (bereits recipirte und accreditirte, nicht erst vom Maler erfundene) Parallele zwischen dem Leben des Heilandes und des h. Franciscus dar. Die Bilder haben mehr eine ideale und mystische, denn eine buchstäbliche Beziehung zu einander.

Nun müssen wir noch ein paar Bemerkungen über besondere Bilder beifügen, welche sich auf den h. Franciscus beziehen und die man nicht häufig findet.

Der Papst Nikolaus V. (1447—1455) steigt (1449) in das Grab des h. Franciscus zu Assisi, das seit seinem Tode nicht mehr geöffnet worden, hinab. Er findet den Leichnam ganz und unversehrt und aufrecht stehend; er hebt knieend den Rock des Heiligen auf, um die Spuren der Wundmale zu untersuchen. Begleiter und Mönche mit Fackeln stehen umher, wie auf einem Gemälde von Lahire, im Carravaggio-Style und sehr effectvoll.[1]) Ein anderes, dieselbe Scene darstellendes Gemälde, ein ausserordentlich schönes und figurenreiches Bild, ist in der „Düsseldorfer Galerie“ in Kupfer gestochen.

Ein armer Mann ward auf die Klagen eines unerbittlichen Gläubigers ins Gefängniss geworfen; er bat im Namen des h. Franciscus um Erbarmen, es wurde ihm jedoch verweigert. Da erschien aber der h. Franciscus selbst, zerbrach seine Fesseln, öffnete die Thore seines Gefängnisses und setzte ihn in Freiheit. Von dieser Scene gibt es ein Gemälde von Giovanni Santi, dem Vater Raphael's.[2]) St. Petrus, der Schutzheilige der Gefangenen, steht mit seinen Schlüsseln dabei; den den h. Franciscus begleitenden Engel hält man für das Bildniss Raphael's als Knaben.

Wir sind nun weit entfernt zu glauben, dass wir die ganze Mannigfaltigkeit der mit dem gemalten Leben des h. Franciscus zusammenhangenden Bilder vollkommen erschöpft haben; aber wir müssen uns unterbrechen, denn wir dürfen nicht über die Gränzen hinausgehen, welche wir uns gesteckt haben; wir müssen es unterlassen, alle Reflexionen und Vergleichungen zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart, welche uns, während wir die vorhergehenden Blätter geschrieben, in den Sinn gekommen sind, und welche dem denkenden Leser wohl selbst einfallen werden, des Weiteren hier auszuführen. Man wendet ein, dass die Darstellungen des volksthümlichsten aller Ordensheiligen und der wildesten und oft empörenden Legenden, welche sich auf ihn beziehen, den Leser durch ihre endlose Wiederholung ermüden und langweilen. Sie müssen dies auch, wenn man sie als blosse Gemälde betrachtet, denn es gibt nur wenige aus der ungeheuren Zahl derjenigen, welche wahrhaft gut sind; und je schöner sie sind, desto schmerzerregender sind sie; — wenigstens ist dies nur zu oft der Fall. Ihr Effect hängt aber vornehmlich von dem grösseren Maasse des Glaubens und des Nachdenkens und nicht weniger von dem Geschmacke des Beschauers ab. Wir haben genug gesagt, um zu zeigen, welch ein ernstes, eindringendes und feierliches Interesse in den schönsten und ältesten dieser gemalten Denkmäler liegt, und welche Ideen des Schreckens und des Erbarmens selbst durch die geringeren derselben erregt werden können. Viele von den Sujets und Gruppen, welche wir nur leicht berührt haben, wird man erst besser verstehen, wenn wir die Genossen und Schüler des h. Franciscus betrachten werden, von denen man annimmt, dass sie im Himmel seine Seligkeit theilen, und welchen die Kunst auf Erden eine Glorie, die kaum geringer ist, als seine eigene, verliehen hat.

Im Besitz der Familie Brentano zu Frankfurt a. M. befindet sich ein Bild Steinle's, welches den h. Franciscus von Assisi darstellt. Der h. Mann liegt, in sein Ordensgewand gekleidet, auf seinem Lager in seiner Zelle. Sein leuchtendes, verklärtes Antlitz ist ganz entzückt über die Erscheinung eines Engels, der im feingefalteten duftigen, wahrhaft himmlischen Gewande zu ihm hereingeschwebt ist, um unter den Tönen süssen Saitenspiels seiner schmachtenden Seele Trost zu bringen. Er wendet ihm in lieblicher Freundlichkeit beim Saitenspiel das Antlitz zu, und Franciscus lächelt in kindlicher Unschuld und Seligkeit dem Himmelsboten entgegen. Ueber dem ganzen Bilde schwebt dasselbe Lächeln, wie auf dem Munde des Engels und auf dem Angesichte des Heiligen. — Neben dem anderen Bilde — mit dem trauernden Engel — gewinnt es aber eine so tiefsinnige Sprache für die Empfindung, wie ein froher Ostermorgen nach dem ernsten Charfreitagabend. In dem einen Bilde erblicken wir die Glorie der Erlösung in dem Erlösten, während das andere die schmerzensreiche Passion im Erlöser selbst zeigt. In diesen beiden Bildern hat Steinle's Meisterschaft sich besonders darin aufs grossartigste bewährt, dass er es so richtig verstand, Freude und Schmerz, Trauer und Seligkeit in die ihnen gebührenden Farben zu kleiden und

---

1) Im Louvre.
2) Zu Cagli, in der Capella Tiranni.



nicht so viel wiegen, als bronzene, der wird gegen jene Preisberechnung nichts einwenden.

1) Die Preise sind hier notirt, wie sie im September 1871 standen, wo ich diesen Aufsatz bereits auszuarbeiten beabsichtigte.

1) Im Louvre.
2) Zu Cagli, in der Capella Tiranni.

richtig verstand, Freude und Schmerz, Trauer und Seligkeit in die ihnen gebührenden Farben zu kleiden und

den Gewandungen eine Faltenlage zu geben, die jene Gefühle am besten ausdrückt. Diese richtige Anwendung des Moll und Dur in der Malerei gelingt gewiss wenig anderen Meistern so gut, wie Steinle.

Gussstahl-Glocken.

Von C. Otto in Hemelingen.

(Schluss.)

Ad 3. Die Gussstahl-Glocken sind auch nicht wegen ihres Preises den Bronze-Glocken vorzuziehen, weil man bei gleichem Gewichte aus Bronze einen viel tieferen und kräftigeren Ton herstellen kann, als aus Gussstahl. Dasselbe h, wozu der bochumer Verein laut seines Prospectes jetzt 40 Centner verwendet, und früher noch mehr, kann bei Bronze-Glocken von nur 18 Centnern erzielt werden und dabei in entschieden schönerer Klangfarbe. Jene Gussstahl-Glocke würde nun 866 Thlr. 20 Sgr.,[1]) diese Bronze-Glocke 900 Thlr. kosten. Wenn ich nun, wie das „Christliche Kunstblatt" a. a. O. S. 183 ein Gleiches thut, den Fall annehme, dass beide Glocken nach 20jährigem Gebrauche zerspringen, so wird es evident, dass man des Kostenpunctes wegen bei den altbewährten Bronze-Glocken erst recht bleiben soll. Für die Bronze-Glocke hatte man 900 Thlr. ausgegeben, und dieses Capital hätte zu 5 % in den 20 Jahren noch 900 Thlr. Zinsen bringen können — wenn ich eben so rechne, wie a. a. O. gescheben ist —, die Kaufsumme wäre also innerhalb dieser Zeit auf 1800 Thlr. angewachsen. Für das Metall der zersprungenen Glocke aber sind mindestens (per Pfd. 10 Sgr.) 600 Thlr. anzurechnen; also wäre durch das Zerspringen der Bronze-Glocke ein Schaden von 1200 Thlr. entstanden. Für die Gussstahl-Glocke hatte man 866 Thlr. 20 Sgr. ausgegeben, und diese Kaufsumme würde innerhalb derselben Zeit unter gleicher Voraussetzung auf 1733 Thlr. 10 Sgr. angewachsen sein. Da aber die Reste zersprungener Gussstahl-Glocken den Werth von altem Gusseisen kaum übersteigen, so wäre durch das Zerspringen der Gussstahl-Glocke ein Schaden von mindestens 1700 Thlr. entstanden. Sollen jene 2 Glocken aus dem gleichen Materiale wieder neu hergestellt werden, so wären für die Bronze-Glocke ausser jenen aus der alten Bronce gelösten 600 Thlr. nur noch 300 Thlr. aufzubringen; für die neue Gussstahl-Glocke dagegen wären 433 Thlr. 10 Sgr. (die Hälfte des ursprünglichen Verkaufspreises wird in solchem Falle vom Bochumer Vereine in Rechnung gestellt) zu verausgaben.

Die andere Annahme, welche das „Christliche Kunstblatt" a. a. O. aufstellt, wenn nämlich „kurz vor Ablauf des fünften Jahres nach der Anschaffung beide Glocken zerspringen", ist nicht genau zutreffend, weil dort vorausgesetzt ist, dass die Garantie für die Haltbarkeit von Bronze-Glocken niemals die Zeit von 5 Jahren erreiche. Der Bochumer Verein hat Anfangs eine zweijährige Garantie gegen das Zerspringen seiner Gussstahl-Glocken geleistet und dieselbe später auf 5 Jahre ausgedehnt. Die anderen Glockengiesser garantiren gewöhnlich 2 bis 3 Jahre; aber was man in dieser Hinsicht in Bochum zu bieten vermag, das können sie auch. Der bochumer Prospect sagt S. 3: „Die Fabrik leistet für die Haltbarkeit im gewöhnlichen Gebrauch eine zwei- (resp. fünf-)jährige Garantie". Dabei ist doch wohl gemeint, dass die Glocken nicht misshandelt werden dürfen. Aus dem ersten Theile meines Aufsatzes ist nun ersichtlich, dass andere Glockengiesser für die Haltbarkeit ihrer neuen Glocken dreist eben so lange und noch viel länger garantiren dürfen, als der Bochumer Verein thut. Und es geschieht auch. G. A. Jauck in Leipzig z. B. garantirt für die Dauerhaftigkeit der duderstädter Glocken volle zwanzig Jahre.

Wenn irgendwo eine gute Glocke aus Bronce von z. B. 18 Ctr. zerspringt, so würde ihre Wiederherstellung aus demselben Materiale, wie bereits oben bemerkt ist, 300 Thlr. kosten, und daneben würde das Metall immer einen Werth von 600 Thlr. behalten. Würde man sich aber dazu bereden lassen, dass sie durch eine gussstählerne ersetzt werde, so würde der bochumer Verein das alte Metall nur zu 450 Thlr. annehmen, und hiervon wäre der Transport desselben nach Bochum noch abzurechnen, weil das Metall franco nach Bochum geschickt werden muss. Für die neue Gussstahl-Glocke würden 390 Thlr. berechnet, und es würden also 50 bis 60 Thlr. hinausbezahlt.[1]) Dafür hat aber das Material der erworbenen neuen Glocke einen Werth von kaum 10 Thlr. Also im letzteren Falle bekommt man 50 bis 60 Thlr. baar und dazu einen Materialwerth von etwa

1) Das „Christliche Kunstblatt" schreibt a. a. O. S. 183: „Die Gemeinde A schafft eine Bronze-Glocke für 1000 Thlr. an (welche 2000 Pfund wiegt), die Gemeinde B eine gleich grosse Gussstahl-Glocke, welche nur 400 Thlr. kostet." Eine Gussstahl-Glocke von 2000 Pfund würde nicht 400 Thlr., sondern 433 Thlr. 10 Sgr. kosten. Hier liegt jedoch eine *restrictio mentalis* vor. Wer nämlich weiss, dass die Gussstahl-Glocken dünner profilirt werden und daher, auch abgesehen vom specifischen Gewichte, bei äusserlich gleicher Grösse nicht so viel wiegen, als bronzene, der wird gegen jene Preisberechnung nichts einwenden.

1) Die Preise sind hier notirt, wie sie im September 1871 standen, wo ich diesen Aufsatz bereits auszuarbeiten beabsichtigte.

10 Thlr., dagegen im ersteren Falle zahlt man 300 Thlr. und bekommt dafür einen Materialwerth von 600 Thlr. — Und doch sollen die Kirchen- und Gemeinde-Vorstände, um das Geld nicht wegzuwerfen, sehnsüchtig nach Bochum blicken?! Ich meine, das sollen sie hübsch bleiben lassen, damit ihre Namen nicht von ihren Nachkommen ans Narrenbrett geschrieben werden. Denn zu bedauern ist jene Gemeinde, welche schliesslich ihre stählernen Glocken wieder abschaffen und statt derselben Bronze-Glocken anschaffen soll. Herr Pastor Wolf in Bremerhaven hätte so gern die dortigen Gussstahlglocken wieder verkauft und hat Jahre lang dazu Gelegenheit gesucht, aber er konnte sie eben nicht los werden.[1]) Arme Gemeinden wären dann erst recht in schlimmer Verlegenheit. Den Gussstahl-Glocken wollte man das Wort reden, als ob der vernünftige Fortschritt ihre allgemeine Einführung durchaus erheische; aber es wird im Gegentheile die Zeit ihrer Abschaffung kommen, und zwar um so eher, je sorgfältiger und vorsichtiger sich die einzelnen Gemeinden davor hüten, dass sie sich nicht von Pfuscherhand Bronze-Glocken giessen lassen. In Folge der Eisenbahnen können die Glocken jetzt leicht und bequem weither bezogen werden, und ein Sachverständiger würde einen grossen allgemeinen Nutzen stiften, wenn er die Leistungen der sämmtlichen deutschen Glockengiesser genau mit einander vergliche und dieselben classificirte. Kirchen- und Gemeinde-Vorstände würden durch die Veröffentlichung einer solchen Arbeit vor bedauernswerthen Fehlgriffen bewahrt werden, wo sie in die Lage kommen, sich einen Glockengiesser auswählen zu müssen, wozu ihnen ja fast jedes Mal die erforderliche Sachkenntniss mangelt, und man würde nicht mehr vor allen oder gar ganz allein auf den gerade zunächst wohnenden Giesser reflectiren.

Noch auf etwas Anderes möchte ich hier hinweisen. Es gibt nämlich sehr viele disharmonische Geläute von Bronze-Glocken. Daran ist aber nicht etwa das Material, sondern die Unkenntniss der Giesser schuld.[2]) Bei den gussstählernen Geläuten ist über die Harmonie als solche wohl nicht zu klagen, aber daraus folgt nicht, dass man die Disharmonie durch Gussstahl-Glocken beseitigen solle.[1]) Wenn in einer ganzen Provinz die Töne aller dissonirenden Glocken, deren Gewicht, Werth etc. genau notirt würden, so könnte man in den meisten Fällen dem Uebelstande durch ein zweckmässiges Austauschen der Glocken abhelfen und hätte zur Beseitigung der übrigen Dissonanzen einen kunstgeübten Glockengiesser erster Classe zu engagiren. Wenn so erst ein Mal in einem grösseren Bezirke alle Misstöne in Bronze-Geläuten beseitigt wären, dann würde auch der Halbtaube den Unterschied zwischen Gussstahl- und Bronze-Geläuten fassen, und es würde keinem mehr einfallen, erstere zu loben und ihnen einen Werth beizumessen.

Auf S. 185 bespricht das „Christliche Kunstblatt" einen vom Glockengiesser X. angestellten Vergleich von Metall- und Gussstahl-Glocken hinsichtlich ihrer Töne und Preise, welcher allerdings ein parteiisch einseitiger war. Doch ist nicht strict zu behaupten, dass jener X. zwei ganz auserlesene, ausgezeichnete Bronze-Glocken gegen eine nur mittelmässige Gussstahl-Glocke verglichen hätte. Wie unter den Stahl-Glocken, welche der Bochumer Verein abliefert, in Betreff der Güte ihres Tones ein Unterschied kaum statuirt werden dürfte, so sind auch die Bronze-Glocken irgend eines tüchtigen Glockengiessers wenig von einander verschieden. Wohl aber ist allgemein bekannt, dass die Leistungen der einzelnen Giesser mehr oder weniger differiren. — Dass ferner jene 2 Bronze-Glocken zu dünn gegossen seien, wird ein Sachverständiger nicht sofort vermuthen. Denn ein Sachverständiger muss wissen, dass schon seit reichlich 250 Jahren mit gutem Erfolge eine Rippe ziemlich allgemein in Anwendung gewesen, welche bei 130 bis 140 Pfund das zweigestrichene g erzielt, und dass seit wenigstens 160 Jahren in Thüringen etc. Glocken-Profilirungen vorkommen, welche bei 115 Pfund dasselbe $\overline{\overline{g}}$ ertönen lassen, und dass die Erfahrung die Thatsache bestätigt, dass solche Glocken durchaus nicht leichter

1) Der Bochumer Verein verdient kolossal bei seinen Gussstahl-Glocken. Er bekommt nämlich ausser dem Werthe des Glockenmaterials circa 21 bis 26 Thlr. per Ctr., und wo er bronzene Glocken annimmt, zahlt er für deren Metall per Ctr. 8 bis 12 Thlr. weniger, als solide Glockengiesser. Das macht durchschnittlich mindestens 30 Thlr. per Ctr. aus. Die Bronze-Glockengiesser dagegen bekommen ausser dem Werthe des Materials per Ctr. nur 12 bis 18 Thlr., bei ganz kleinen Glocken auch wohl bis 24 Thlr., und dabei ist ihr Feuerverlust bedeutend, während derselbe bei Gussstahl-Glocken kaum nennenswerth ist.

2) Ganz neue Geläute genau harmonisch oder in den sonst vorgeschriebenen Intervallen liefern, ist viel leichter, als zu vorhandenen alten Glocken eine zersprungene durch Umguss in genau richtiger Stimmung herzustellen. Glockengiesser in Süddeutschland, der Schweiz etc. gehen leider sehr radical zu Werke, wenn dort eine Glocke zerspringt. Sie giessen das ganze Geläute neu, weil sie auf andere Weise nicht die Stimmung zu erzielen verstehen, und vernichten dadurch so manche herrliche Glocke von archäologischem Werthe.

1) Dass einzelne Gussstahl-Glocken in vorhandene Bronzegeläute immer ganz genau eingestimmt werden, das bezweifle ich, weil die zu diesem Zwecke beliebte Einsendung einer Stimmgabel ein ungenügender Nothbehelf ist und statt derselben jedes Mal die Bronze-Glocken selbst nach Bochum geschickt werden müssten.

springen, als die mit verhältnissmässig höheren Tönen. Der Sachkenner muss aber auch wissen, dass der Bochumer Verein seine Glocken jetzt dünner giesst, als früher, und zwar so dünn, als es noch nie einem Glockengiesser eingefallen ist. Die deutschen Glockengiesser construiren ihre Glocken jetzt in der Regel 14 Mal so weit, als die Dicke des Schlagringes beträgt, auch wohl 14¼ oder 14⅓, selten 15 Mal, früher nur 13, resp. 12 Mal. Die neuesten Gussstahl-Glocken sind aber sogar 17⅓ Caliber weit. Wenn also einem zum Vorwurf gemacht werden dürfte, er giesse seine Glocken zu dünn, so ist es weit vor allen Anderen der Bochumer Verein selbst. Uebrigens ist die Haltbarkeit der Glocken nicht durch das Verhältniss bedingt, in welchem die Dicke, Weite und Höhe der Glocken unter einander stehen — sonst müsste die Dauerhaftigkeit der niedrigen Gussstahl-Glocken in Uhrschalenform, welche etwa 48 Caliber weit sind (wenn anders die dem Prospecte des Bochumer Vereins angehängte Zeichnung genau ist), fast gleich Null sein —, sondern, einen compacten Guss und ein regelrechtes Läuten vorausgesetzt, hängt sie allein ab von dem Verhältnisse der Dimensionen des Klöppels zur Dicke der Glocke. Ich meine, dieses verstände sich ganz von selbst.

Im weiteren Verlauf der Kritik über den von dem Glockengiesser X. beliebten Vergleich seiner Bronze-Glocken mit einer Gussstahl-Glocke ist dann auf S. 186 die Autorität des Herrn Directors Dr. Karmarsch angerufen, welcher wirklich die Campanologie sehr gut versteht und vor bereits 40 Jahren in Prechtl's technologischer Encyklopädie den Artikel „Glocke" augenscheinlich nach dem Vorbilde der französischen Encyclopädisten so vorzüglich bearbeitet hat, dass diese Arbeit in der deutschen Wissenschaft über dieses Fach Epoche gemacht hat. Es wird dort ein Theorem von Karmarsch producirt, welches sich in der daselbst angeführten Fassung meines Wissens in des citirten Auctors Schriften nirgends findet. Ich habe daher ihn selbst dieserhalb befragt und die mündliche Antwort erhalten, dass er eine solche Theorie auch heute durchaus nicht vertrete, weil sie eben durch nichts zu begründen ist, sondern dabei stehen bleibe, was er in Prechtl's Encyklopädie schreibt. Dort heisst es: „Eine Glocke, welche an der Mündung 2′ 8″ wien. im Durchmesser hat, wiegt, nach den **gebräuchlichen** Verhältnissen der Dimensionen gegossen, ungefär 640 wiener Pfund." Das heisst aber bei Weitem nicht, dass nach den feststehenden Erfahrungen eine Glocke, um richtig construirt zu sein, bei 32″ Durchmesser circa 640 Pfund wien. wiegen müsse. Demnach kann ich mich der Ueberzeugung nicht erwehren, dass das oben erwähnte Citat ein Falsum sei. Hat nun der Verfasser jenes Aufsatzes die fragliche Stelle selbst citirt, oder ist ihm etwa das Citat in der Nähe des bochumer Glockengiess-Ofens eingehändigt worden?

Hier möge eine andere recht werthvolle Aeusserung derselben Autorität im Glockenfache Platz finden. Im „Amtlichen Bericht über die Industrie- und Kunstausstellung zu London im Jahre 1862", VIII. Heft, S. 613, schreibt Herr Dr. Karmarsch: „Die Herren Naylor, Vickers & Co. (welchen der Bochumer Verein seine Patente verkauft hat) geben nachstehende Vergleichung des Gewichts und Preises gleich grosser Stahl- und Bronze-Glocken:

Gussstahl-Glocken.				**Bronze-Glocken.**			
Durchmesser. Zoll	Gewicht. ℔.	Preis p. ℔. in pCt.	Preis der Glocke. L. sh. d.	Durchmesser. Zoll.	Gewicht. ℔.	Preis p. ℔. in pCt.	Preis der Glocke. L. sh. d.
18	90	11	4. 2. 6.	18	162	17	11. 9. 6.
24	220	„	10. 1. 8.	24	369	„	26. 2. 9.
30	480	„	22.—.—.	30	706	„	50.—. 2.
36	740	10	30.16. 8.	36	1152	„	81.12.—.
48	1600	„	66.13. 4.	48	2500	„	177. 1. 8.
72	4900	„	204. 3. 4.	72	6600	„	467.10.—.
90	9740	„	405.16. 8.	90	21200	„	1501.13. 4.
102	15600	„	650.—.—.	102	28000	„	1983. 6. 8.

„Gegen diese Aufstellung erheben sich wesentliche Bedenken. Zunächst muss auffallen, dass nach den Angaben der Tabelle die Bronze-Glocken der Reihe nach 1,8 — 1,68 — 1,47 — 1,56 — 1,56 — 1,35 — 2,17 (!) 1,79 Mal so schwer sein sollen, als gleich grosse Stahl-Glocken: eine Unregelmässigkeit, von der ein Grund nicht abzusehen ist. Das specifische Gewicht der Glocken-Bronze kann etwa nur 1,17 Mal so gross angenommen werden, als jenes des Gussstahles in Glocken; man müsste daher voraussetzen, dass die Bronze-Glocken 1,15 bis 1,85 Mal so dick seien, als Stahl-Glocken. Auf anderem Wege lässt sich entscheidend zeigen, dass die Bronze-Glocken viel zu schwer, und also zu theuer, angesetzt sind. Nach bewährten Beobachtungen über deutsche und französische Bronze-Glocken weiss man nämlich, dass das Gewicht einer bronzenen Glocke stets sehr annähernd in Zollpfunden gefunden wird, wenn man den Cubus ihres in Centimetern ausgedrückten Durchmessers mit 0,00 113 multiplicirt; für englische Pfund muss dieser Multiplicator auf 0,00 1246 erhöht werden.

Hiermit aber ergibt sich das wahrscheinliche Gewicht einer Bronze-Glocke von

18 24 30 36 48 72 90 102 Zoll,
=124 283 547 939 2263 7636 14963 21648 ℔. engl.,
statt angegebener:
162 369 706 1152 2500 6600 21200 28000 ℔. engl.

„Die hier berechneten Gewichte sind der Reihe nach 1,34 — 1,29 — 1,14 — 1,27 — 1,41 — 1,56 — 1,54 — 1,39 Mal so gross, als jene, welche für die eben so grossen Stahl-Glocken angegeben werden: Verhältnisse, denen doch nicht alle Wahrscheinlichkeit abgeht.“ — Daraus geht hervor, dass die Gewichte nicht bloss der Bronze-, sondern auch der Stahl-Glocken ziemlich willkürlich in der Tabelle angesetzt sind, oder dass wenigstens zu den dort fabricirten Stahl-Glocken die Profilrisse nicht genau und gleichmässig entworfen werden. Auch fällt es auf, dass für Bronze-Glocken von den kleinsten bis zu den schwersten immer derselbe Pfundpreis angesetzt ist. Eine solche Preisstellung würde durchaus nicht reel und sachgemäss sein.

In Betreff jener 2 Glocken des Glockengiessers X. bemerke ich schliesslich, dass ich auf blankgeschliffene Glocken nicht viel halte; denn „blankgeschliffene“ Glocken sind oft nichts Anderes als mit Bronzelack überschmierte Machwerke; oder wenn sie wirklich blankgeschliffen sind, so ist fast in jedem Falle die Metallmischung tadelhaft und von geringerem Werthe, weil Glockenmetall in normaler Mischung so hart ist, dass die beste englische Feile nur kaum angreift. Ich mag lieber die Glocken so, wie sie eben aus dem Gusse kommen, nur vom Formschmutz gereinigt und höchstens gescheuert und etwaige Gussgrate abgefeilt. Wenn die Glocke ihre Gusshaut behält, wie es bei so vielen uralten Glocken der Fall ist, dann ist zu sehen, ob der Guss in allen Theilen rein und kunstgerecht ausgefallen sei. Durch das Abfeilen und Poliren aber wird es verheimlicht, dass mangelhafte Stellen vorhanden gewesen und dass dem zufolge in der Glockenwandung so viel Formlehm eingeschlossen liegt, als Metall abgefeilt oder weggemeisselt werden musste. (Vgl. Organ für christl. Kunst, 1872, Nr. 14, S. 159.) Aber auch der Bochumer Verein soll seine Glocken ohne Anstrich liefern, damit Jedermann sehen könne, ob der Guss gediegen oder porös und löcherig ist. Und namentlich wolle man die Gussstahl-Glocken inwendig besichtigen. Dann werden sich schon kleinere und grössere Nähte, Risse und Erhöhungen („Batzen“) genug zeigen, wovon auch die so sehr gelobten Glocken in Dahlenwarsleben bei Weitem nicht frei sind.

Ueber die Verzierungen und Bilder hätte der Verfasser des Aufsatzes im „Christl. Kunstblatte“ (S. 185) besser ganz schweigen sollen, denn wenn er lobend bemerkt, dass diese an den bochumer Stahl-Glocken „eben so rein und sauber, als deutlich und genau in jeder Form und Grösse ausgeführt werden“, so sollte man meinen, er haber nur aus Pfuscherhand Metall-Glocken zu Gesicht bekommen; und auch Glocken von Engelke in Halberstadt, Lohmann in Gütersloh oder Henschel in Kassel und dergl. können bei Weitem noch nicht als mustergültig bestehen. Hätte der Verfasser nicht nöthig gehabt, sich in Bochum die ganze Fabrication der Gussstahl-Glocken erklären zu lassen, und hätte er „den Klang von Gussstahl Glocken der verschiedensten Grösse“ nicht bloss „mit dem Tone von Bronze-Glocken“ überhaupt, sondern mit den Tönen von Bronze-Geläuten bester Qualität verglichen, so möchte sein Urtheil sachgemässer ausgefallen sein und nicht dahin lauten, dass in Bochum bei der Anfertigung jeder neuen Form jede inzwischen gemachte Erfahrung sorgfältig benutzt werde, dass dort die ganze Glocken-Fabrication vollkommen wissenschaftlich und systematisch betrieben werde und dass die Stahl-Glocken den aus Bronze hergestellten „mindestens ebenbürtig“ und mit Ueberzeugung aufs angelegentlichste zu empfehlen seien.

Doch es haben sich schon Viele in ihrem Urtheile über Stahl-Glocken geirrt; so auch der geistliche Rath E. Klein in Paderborn, Dr. W. E. Giefers daselbst u. s. w., weil eben die nöthigen Sach- und Fachkenntnisse kein Allgemeingut sind. Für America mögen die Stahl-Glocken gut genug sein, weil die dortigen Metall-Glocken durchschnittlich schlecht sind und weil dort ausserdem eine vollkommene Harmonie in Geläuten zu den Wunderdingen gezählt wird. Und von den englischen Bronze-Glocken ist heutzutage auch nicht viel zu halten, weil die englische Glocken-Bronze viel zu wenig Zinn und sogar sehr viel Zink und Blei, auch zu viel Kupfer enthält. Aber in Deutschland wird der Gussstahl die Bronze nie verdrängen, und es wird gewiss noch viel Wasser fliessen müssen, bis die Meinung der frauenberger Gemeinde-Vorsteher in Nordhausen am Harz zu allgemeiner Geltung gelangen könnte, dass nämlich „jede Gemeinde, die neuer Glocken bedarf, moralisch verpflichtet ist, nur Gussstahl-Glocken anzuschaffen“. *Qui nimium probat, nihil probat.* Es wäre im Gegentheile ein wirklicher Fortschritt zum Besseren, wenn Gussstahl-Glocken anzuschaffen allgemein von den Behörden verboten würde. Daneben sollten aber auch auf Grund genauer, durch Sachverständige angestellter Vergleiche manche Pfuscher namhaft gemacht werden, denen der Guss von Bronze-Glocken nicht anvertraut werden

dürfe, damit man solche nicht in Folge der leider beliebt gewordenen Submissionen den tüchtigen, soliden und gewissenhaften Meistern vorziehe. Leider wird z. B. in H. ein solcher Pfuscher gegen solide Concurrenz noch protegirt; leider gibt es aus der Hand jener Pfuscher so manche Bronze-Glocken, welchen Gussstahl-Glocken entschieden vorzuziehen wären; leider ist schon so manche zersprungene Glocke mit dem reinsten, edelsten Metalle in deren Hand gewandert und dann die Mischung so sehr verdorben, dass nun aus dem Metalle eine gute Glocke gar nicht mehr herzustellen ist. Der Dom in Halberstadt muss eine früher ausgezeichnete, nun aber ganz verpfuschte Glocke von 150 Centnern mit grossem Verluste an eine Metallhandlung verkaufen und eine eben so schwere aus ganz neuem Metalle anschaffen. Das sind bittere Erfahrungen.

Ueber die Glocken-Verhältnisse ist das Publicum immer noch zu wenig unterrichtet. Man lässt sich so oft durch Annoncen dupiren, und wie es überhaupt ein Zeichen unserer durch die Zeitungen „aufgeklärten und fortgeschrittenen" Zeit ist, ohne tieferes Nachdenken nachzusprechen, was man gelesen oder gehört hat, und auf flunkernde Autoritäten hin, die mit biegsamen und aalglatten Worten um sich werfen, leichtfertig über Dinge abzusprechen, von denen man eine nicht ein Mal oberflächliche Kenntniss hat; so kann man es genugsam hören, dass Glocken gelobt werden, die keines Lobes werth sind, und dass andere getadelt werden, die nur Lob verdienen. Auch die Behandlung der Glocken lässt deren Effect verschieden erscheinen. Ich kann die beste Glocke so läuten, dass ihr Ton sich gerade am widerwärtigsten ausnimmt, wenn ich sie nämlich viel zu hoch läute, so dass beim Anschlagen der Klöppel liegen bleiben und die Tonschwingungen stören muss.

Was aber das zu Glocken zu verwendende Material betrifft, so ist die Glockenfrage wirklich auch eine brennende Frage der Zeit geworden, und es liegt im allgemeinen Interesse, dass je eher, desto besser, eine Glocken-Ausstellung veranstaltet werde, damit man allgemein sehe, welcher Unterschied unter den Leistungen der einzelnen Glockengiesser bestehe, und ob aus Bronze oder aus Gussstahl die vorzüglichsten Glocken herzustellen seien. Man braucht nicht gerade Geldpreise auszusetzen, es genügen wohl Ehren-Medaillen, wenn nur die Einrichtung zu treffen ist, dass die prämiirten Glocken den Giessern gleich abgenommen werden. Denn manche tüchtige Meister möchten nicht in der Lage sein, bedeutende Capitalien auf längere Zeit aus ihrem Geschäfte heraus zu ziehen. Es käme aber darauf an, dass ungefähr die Grösse der anzuliefernden Glocken allen gleichmässig vorgeschrieben würde und dass die Töne in jener Höhe gewählt würden, in welcher deren Klangfarbe am genauesten zu beurtheilen ist. Die Gussstahl-Glocken würden den Preis nimmermehr davon tragen.

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Nürnberg. Der Abbruch des ehemaligen Augustinerklosters hat begonnen. Da sich einerseits herausgestellt hatte, dass die Uebertragung in weiterem Umfange, als ursprünglich der Magistrat ins Auge gefasst, möglich und wünschenswerth, andererseits aber eine grössere Sorgfalt nöthig sei, als sie in der Regel bei Abtragungen Statt findet, so ist ein neues Uebereinkommen getroffen worden, das beide städtische Collegien genehmigt haben. Danach sind einfach die zur Uebertragung bestimmten Gebäude: das ehemalige Hauptgebäude des Klosters mit der St. Leonhardscapelle, den Capitelsaal, Dormitorium, einen Kreuzgangflügel u. A. enthaltend, so wie die übrigen drei Flügel des Kreuzganges und eine Reihe von Einzeltheilen aus den verschiedenen anderen Gebäuden, dem Museum übergehen worden, welches die Uebertragung selbst besorgen wird. Dazu haben die städtischen Collegien einen Baubeitrag von 1030 Mark gefügt. Der durch seine trefflichen Leistungen bekannte salzunger Kirchenchor hat bei Gelegenheit eines Concertes, das er in der hiesigen Lorenzkirche gab, 150 fl. von der Einnahme gleichfalls als Kostenbeitrag für diese Uebertragung gespendet. Bereits wird eifrig an den grossen Unterbauten, die zu diesem Zwecke nöthig sind, gearbeitet und zugleich der Abbruch betrieben. Die erwähnten drei Flügel des Kreuzganges sind schon bis zum Boden niedergelegt und die Mehrzahl der Steine, wohl numerirt und bezeichnet, auf den neuen Bauplatz geführt, wo noch vor Herbst wenigstens zwei Flügel sich wieder erheben sollen.

Nürnberg. (Denkmälerfrevel in Nürnberg.) Seit einiger Zeit mehren sich die Fälle, in denen die Bevölkerung Nürnbergs von ihrem gelegentlich gern in Anspruch genommenen Kunstsinne ganz eigenthümliche Beweise an den Tag legt. Nachdem vor Kurzem erst dem steinernen Ochsen auf der Fleischbrücke ein Horn abgeschlagen und eben so einem Standbilde Gottvaters an der St. Morizcapelle der freistehende Arm, der die Weltkugel hält, beschädigt worden war, ist nun auch das Gitter, welches das Standbild Albrecht Dürer's von Rauch umgibt, das Opfer eines argen Frevels geworden, indem es zertrümmert und zum Theile gestohlen wurde.

Dresden. Wenn man mit Recht Mandel's Verdienste zu würdigen weiss, der die Kunstwelt bereits mit so vielen und gediegenen Kunstwerken bereicherte und, keineswegs gewillt, auf den erworbenen wohl verdienten Lorbern auszuruhen, immer noch rüstig weiter schafft, so muss man dabei auch des Einflusses eingedenk sein, den er als Lehrer, als Haupt einer Schule auf die Entwicklung der Kunst überhaupt, auf die Er-

ziehung tüchtiger Künstler seines Faches genommen hat. Aus dieser Schule sind bereits Kupferstecher hervorgegangen, welche Namhaftes leisten, selbst schon wieder als Lehrer wirken und den gewonnenen Samen in weitere Kreise ausstreuen. Zu diesen letzteren gehört auch Trossin, ein Künstler, der die Vorzüge der Schule — tüchtige Zeichnung, vereint mit der Eleganz des Grabstichels — in jedem seiner Werke zur vollen Geltung bringt. Als Lehrer der Kupferstichschule in Königsberg angestellt, findet Trossin neben seinen Lehrerpflichten immer noch so viel Zeit, um fort und fort Neues zu schaffen. Es ist nicht so lange her, dass er das grosse, tüchtig durchgeführte Blatt nach Vautier's Gemälde: „Der Sonntag-Nachmittag", zur Ausstellung brachte; und schon beschenkt er uns wieder mit einem Stiche, der den gelungensten Leistungen der neueren Zeit anzureihen ist. Guido's *Mater dolorosa*, das Brustbild mit nach oben gewandtem Antlitz voll Schmerz und gläubiger Ergebung, im berliner Museum, ist den Kunstfreunden allgemein bekannt, weil bereits oft durch Stahlstich, Lithographie und Photographie vervielfältigt. Aber eine wahrhaft künstlerische Reproduction, die uns auf würdige Weise das Original zur Darstellung gebracht hätte, fehlte bisher. Sie ist uns nun in dem Stiche Trossin's gegeben.

Baden. In Freiburg ist man auf eine sehr interessante Entdeckung gestossen. Es sind nämlich bei der Abnahme der Tünche am dortigen früheren Postgebäude Fresco-Gemälde zum Vorschein gekommen, welche nach dem Urtheile sachverständiger Künstler aus der Holbein'schen Schule stammen sollen. Das Gebäude hiess früher „Basler Hof", und so mag sich deren Entstehung leicht erklären. Leider haben die Gemälde bei der jetzigen Operation stark gelitten. Hoffentlich werden sie, wenn ihr Kunstwerth richtig erkannt, mit Sorgfalt erhalten bleiben. Wie manches Kunstwerk oder wenigstens historisch der Erhaltung Würdiges (wie z. B. an dem Bezirksamts-Gebäude in Ueberlingen, zur reichsstädtischen Zeit Ort der Raths-Versammlungen, unter dem Ocker Fresco-Gemälde, Scenen aus der altrömischen Geschichte, darstellend) hat eine vandalische Tünche überpinselt!

Wien. Im wiener Friedensschlusse am 14. October 1809 wurde die Schleifung der grazer Festungswerke bedungen. Die Erhaltung des Uhrthurmes und des Glockenthurmes jedoch bewilligte Marschall Macdonald dagegen, dass die Grazer an die Mineurs 2840 fl. entrichteten; dafür wurden die beiden Thürme sammt der Uhr und der grossen Glocke der Bürgerschaft als Eigenthum überlassen. Die grosse Glocke, im Volksmunde gewöhnlich „die alte Lisel" genannt, hängt im dritten Stockwerke des vom Erzherzog Karl II. im Jahre 1574 erbauten Glockenthurmes, wiegt 160 Centner und wird von vier Männern geläutet. Um den Rand geht ein lateinischer Reimspruch und auf der Glocke selbst ist der Erzherzog mit seiner Gemahlin Maria, Prinzessin von Baiern, vor einem Kreuzbilde knieend, dargestellt; ausserdem befinden sich auf derselben die Wappen Steiermarks und Baierns. Diese Glocke hatte auch den Namen Siebner-Glocke und ist vom grazer Meister Merten Hilger (nach Einigen Stilger) im Jahre 1587 gegossen worden. Die Rundschrift lautet: „*Vocor campana, nunquam praedicans vana, annuncio festa mortaliumque funesta; cum venit tempestas sentitur mea potestas. Alios ad templum voco, ego tamen hoc maneo loco.*" (Ich heisse die Landglocke, verkünde niemals Trügerisches, verkünde die Feste und den Tod der Sterblichen; wenn die Zeit kommt, fühlt man meine Macht. Andere rufe ich zur Kirche, ich dagegen verbleibe hier.)

Rom. (Denkmäler.) In der Nähe des Palastes der Familie Barberini, wo Thorwaldsen sein Atelier hierselbst hatte, hat Fürst Barberini Platz und Basis zu einem Monument für den grossen Bildhauer geschenkt. Einer Aufforderung der Baronin Stampe auf Nyso zufolge ist das Monument von einem Schüler Thorwaldsen's, Professor Emil Wolff in Rom, ausgeführt und besteht in Thorwaldsen's eigener Portraitstatue in Costume. Die Sockel-Inschrift lautet: *Alberto Thorwaldsen plastae et sculptori aetatis suae praestantissimo veterumque aemulo discipuli, quibus in arte sua erudiendis operam contulit, et amici veteres statuam animi ergo aere conlato posuere.*

New-York. (Baukunst.) Der Freigebigkeit eines 1863 verstorbenen Mitbürgers, J. H. Roosevelt, verdankt New-York das schönste und besteingerichtete Hospital der Vereinigten Staaten. Dasselbe ist von dem Architekten Karl Pfeiffer von New-York nach dem wohl überall als das vorzüglichste anerkannte Pavillon-System auf einem 61 und 244 Meter grossen Grundstück errichtet. In der Mitte liegen die Verwaltungsgebäude, zu deren Seiten je zwei Pavillons mit 27,4 M. breiten als Hof und Garten benutzten Zwischenräumen. Jeder Pavillon hat ausser dem Keller und Erdgeschoss noch drei Stockwerke. Die Kellerräume sind fast ausschliesslich von den Heiz- und Ventilations-Apparaten eingenommen. In den Erdgeschossen befinden sich Bureaux und Zimmer für Augen- und Privatkranke mit allen dazu gehörigen Hülfsräumen. Jedes der übrigen Stockwerke, welche die gleiche innere Einrichtung haben, enthält einen 9,14 M. breiten, 32,3 M. langen und 4,57 M. hohen Krankensaal, der für 28 Kranke eingerichtet ist. Ausserdem hat jedes Stockwerk den erforderlichen Wärterraum, Theeküche, Wasch- und Badezimmer, Trockenraum etc. Die Toilettentischchen sind um eiserne Säulen gruppirt, die in der Mitte der Säle stehen und zugleich zu Heiz- und Ventilations-Zwecken dienen. Durch eine hohle Säule, welche durch sämmtliche Geschosse geht, wird die schmutzige Wäsche zur Reinigung in den Kellerraum geschafft. Auch ist in jedem Pavillon ein Aufzug für sehr Kranke nach den oberen Stockwerken angebracht. Die chirurgischen Kranken sollen in einem der noch im Bau begriffenen Pavillons behandelt werden. Die einzelnen Gebäude stehen mit einander durch Corridore in Verbindung. Bis jetzt sind zwei Pavillons vollendet, die Verwaltungs-Gebäude im Mauerwerk fertig.

(Hierbei eine artistische Beilage.)

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst
herausgegeben und redigirt von
J. van Endert in Cöln.
Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, $1\frac{1}{2}$ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 20. — Köln, 15. October 1872. — XXII. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel $1\frac{1}{2}$ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. $17\frac{1}{2}$ Sgr.

Die Restauration spätgothischer Kirchen mit Renaissance-Einrichtung, zunächst mit Rücksicht auf die St. Ulrichskirche in Augsburg.

Oberster Grundsatz aller Restauration ist und bleibt, dem Gebäude oder was es sei den ursprünglichen Charakter in unverdorbener Reinheit zurückzugeben. Beschränken wir unsere Abhandlung einzig auf die Architektur, so wird die Ausführung dieses Gedankens keinen so grossen Schwierigkeiten begegnen, denn auch da, wo eine Kirche in verschiedenen Stilformen erbaut ist, bleibt der vernünftigen Restauration nichts Anderes übrig, als eben diese Formen jede in ihrer Eigenthümlichkeit zu wahren und zur Geltung zu bringen. Denken wir uns ein romanisches Langhaus mit spätgothischem Chor in späterer Zeit verzopft und mit Stuckdecoration des ursprünglichen Charakters entkleidet, so ist Wiederherstellung des Chores und des Schiffes nach den Eigenthümlichkeiten derselben im romanischen und gothischen Charakter eine eben so klare als naturgemässe Aufgabe der Restauration. Die Aufrechthaltung und Bewahrung der verschiedenen Stilarten einer solchen Kirche erscheint aber nicht bloss als eine Pflicht gegenüber der Kunstgeschichte, sie ist geradezu auch eine Forderung der Pietät gegen die Vorahnen, welche mit gläubigem Sinne ihr Denken und Hoffen in dem Monumentalbau, welchem Stil er nun auch angehört, verkörperten und der Nachwelt hinterliessen. Ist Rücksichtslosigkeit überhaupt keine religiöse Tugend, so ist sie es am wenigsten gegen vergangene Geschlechter, und wenn wir ein Recht zu haben und unbestritten zu haben glauben, die Rücksichtslosigkeiten der Zopfperiode in der Architektur zu ahnden und zu entfernen, dürfen wir uns dem gleichem Vorwurfe nicht gegen frühere Leistungen aussetzen. Aufgabe des Architekten ist es da, mit Pietät und rücksichtsvoller Anerkennung des thatsächlich Bestehenden die späteren Verunglimpfungen zu entfernen, und die verschiedenen Stilarten des Gebäudes ohne Beeinträchtigung ihrer Eigenthümlichkeiten wieder zur Geltung zu bringen. Anders verhält sich die Sache, wenn ein späterer Neubau noch alte Theile des früheren Gebäudes in sich aufgenommen und organisch sich einverleibt hat. Hier wäre eine Trennung und Wiederunterscheidung der verschiedenen Bautheile eben so wenig am Platze, als eine äussere Markirung der Ziegelsteine derselben nach Jahren und Fabriken. Wer z. B. den herrlichen Renaissance-Dom in Passau kennt, wird keinen Augenblick darüber im Ungewissen sein, dass der Chor noch dem alten gothischen Baue entstammt; aber dieser Chor ist mit dem späteren Neubau so in Harmonie gesetzt, so sehr durch Decoration und dadurch bewirkte äussere Gestalt dem Renaissancekörper einverleibt und verbunden, dass keinerlei Störung daraus entsteht, ja, dass sogar der ganze Bau dadurch sichtlich zu gewinnen scheint, indem ein reich erhellter Fensterkranz den markigen Formen der Hochrenaissance ein gesteigertes Relief verleiht. Ein dritter Fall ist noch denkbar, wenn nämlich eine Kirche, in einfacher und möglichst bescheidener Weise aufgebaut, bei einer späteren Restauration in würdevollerer Weise erneuert werden soll. Hier hat man meines Erachtens zwischen primär und secundär nothwendigem Schmuck zu unterscheiden. Zu dem ersteren rechne ich vor Allem das Licht und die Glasgemälde. Dem

romanischen und gothischen Dome sind diese Bilder so eigenthümlich, wie der Renaissance der plastische Schmuck. Es ist diese Art von Beleuchtung der alten Kirchen jedem Bauproject von Haus aus eigen, und man kann sich kaum eine vollendete Kirche denken, die derselben entbehren könnte. Die Glasgemälde dieser Kirchen begründen so recht die Musik der Architektur, von der spätere Kunsthistoriker schreiben, und geben dem ganzen Innenbau eine farbenreiche Verklärung, die durch gar nichts auch nur annähernd ersetzt werden kann, wie eine oberflächlichste Vergleichung der alten massiven Münster mit den Kirchen der Renaissance beweist. In zweiter Linie gehört dann hierzu die Ausschmückung der Wände und Decken und Böden mit Malerei. Das dies wirklich ein Schmuck secundärer Art sei, beweisen die vielen Prachtbauten, die desselben entbehrten, beweisen die Masse von Kirchen, welche im Innern den einfachen Stein und die natürliche Verbindung desselben zeigten, wenn anders der Mauerbau dies erlaubte. Wo die Wandfläche gar zu gross, hat man durch Nischen, Statuen u. dergl. nachgeholfen, und ich bedauere allen Ernstes, dass man die noch so rohen Figuren des Chores der St. Ulrichskirche in Augsburg entfernt und die Mauerflächen durch das Vermauern der Nischen vergrössert hat. Wie sehr für monumentale Decoration die Plastik der Malerei überlegen ist, kann jeder an seinem eigenen Zimmer studiren, um so mehr aber zeigt sich dies an einem so grossen Baue wie die Ulrichskirche, und um so mehr, als diese Wandflächen ohne enorme Mittel doch nur mit einfachen Teppichmustern dürften decorirt werden können.

Wichtiger und verwickelter wird die Frage nach den Gesetzen einer stilvollen Restauration, wenn das Innere einer gothischen Kirche im Renaissance-Stile eingerichtet und möblirt ist. Häufig geht man hier von denselben puristischen Ansichten aus, die auch im 18. Jahrhundert uns um eine Unzahl der schönsten Monumente brachten, und glaubt höchst correct zu handeln, wenn man zuvor in der ganzen Kirche *tabula rasa* gemacht und dann, so gut als man es versteht und vermag, im sogenannten gothischen Stile componirt und möblirt. Und doch dürfte nichts falscher als diese Ansicht sein. Ich will gar nicht davon reden, dass gothische Möbel des 19. Jahrhunderts eben solche des 19. Jahrhunderts sind und bleiben, will nichts davon erwähnen, dass meines Dafürhaltens es uns auch jetzt noch immer geglückt ist, mit derselben naiven Ungenirtheit und Handfertigkeit zu schaffen wie der Tischler des 15. und 16. Jahrhunderts, und dass gegenüber dem Reichthum an immer wechselnden Motiven, der Ursprünglichkeit aller aus dem lebendigen Urquell der bildenden Phantasie entsprungenen Gebilde des späten Mittelalters unsere Nachahmungen derselben etwas Krankhaftes, Hinkendes, Eintöniges, Altkluges haben: — ich will aber darauf hinweisen, dass die volle innere Ausstattung einer Kirche regelmässig um einige Jahrzehende jünger ist, als der architektonische Bau, und dass dies gerade in der Zeit, in der die grosse Umwandlung des gothischen Stiles zur Renaissance sich vollzog, von absolutem Gewichte ist. Jeder, der die Geschichte unserer deutschen Renaissance nur einiger Maassen zu studiren der Mühe werth gefunden hat, weiss, dass lange bevor die architektonischen Formen der Gothik denen der Renaissance wichen, auf dem Gebiete des Kunsthandwerks diese Umwandlung bereits vollzogen war. Goldschmiede, Möbeltischler, Decorateure, Modelleure, Zeichner und Arbeiter in diesem Fache hatten die neue Art sich schon vollständig zu eigen gemacht, ehe die Architekten aus Florenz und Rom zu uns die italienische Weise brachten und sie bei uns fest begründeten, ehe Otto Heinrich und Friedrich der Weise durch ihren Baumeister Jakob Haidern im Schlosse zu Heidelberg den ersten grösseren Monumentalbau im neuen Stile aufführten. Renaissance-Altäre und Chorstühle, Kanzeln, Lettner und Gitter in spätgothischen Kirchen sind demnach durchaus historisch gerechtfertigt, und es hiesse auch jener Zeit, deren Monumente wir jetzt so eifrig zu sammeln uns angelegen sein lassen, einen ganz unbegründbaren Vorwurf machen, wenn man durch Ersetzung jener besprochenen Möbel und Utensilien durch solche im gothischen Stile den damaligen Geschmack corrigiren wollte. Wem von uns fällt es ein, jene architektonischen Monumente der Späthgothik, in deren Decoration sich die Renaissance oft mehr oft minder entschieden zur Herrschaft gebracht hat, als stillos zu kritisiren und ihre Restauration im strengen Stile zu verlangen? Stuttgart, Nürnberg, Köln u. a., von der Masse französischer Städte und Schlösser zu schweigen, haben einen wahren Reichthum solcher Denkmäler, die an der Gränzscheide zweier Stilperioden stehen, von jeder etwas besitzen, und wir halten diese Monumente nicht nur für den Gang der Entwicklung der Architektur im Allgemeinen wichtig, wir respectiren sie auch an sich als berechtigt in ihren Eigenthümlichkeiten durch die Art und Weise, wie Construction und Decoration an ihnen sich verband und zusammenklang. Ja, nicht nur in der Architektur, auch in den Producten der Kleinkunst macht sich oft der nämliche Misch-Charakter geltend, und wahrhaftig nicht zum Schaden des Ganzen. Der Schatz der reichen Capelle in München bewahrt unter anderen hier ein-

schlägigen Gegenständen eine Monstranz von Silber, bedeutend sowohl durch ihre Grösse wie noch viel mehr durch ihren plastischen und decorativen Schmuck, und noch am meisten durch die merkwürdige Composition. Die Idee derselben ist noch ganz gothisch. Auf einem achtblätterigen Fusse baut sie sich empor genau nach den Regeln, welche wir in den spätgothischen Kunstwerken zu diesem Zwecke gewohnt sind; ein grosser Mittelbau mit zwei Seitentheilen, daneben noch Pfeiler, darüber durchbrochene Thürme und Spitzen und zuletzt ein luftiger, durchsichtiger, helmartiger Abschluss — aber Alles in den Formen der Renaissance, so zwar, dass man buchstäblich sagen kann, sie sei eine gothische Monstranz in den Renaissance-Stil übersetzt. Der Künstler hat jede gothische Decoration vermieden, und selbst da, wo die Renaissance noch kein Wort für den alten Gedanken, z. B. die Baldachine und Strebepfeiler, hatte, sich eine neue Form schöpferisch geschaffen. Das Ganze hat einen ungemeinen Reiz, und wir erkennen hier wieder das Product einer Zeit, die nach vor- und rückwärts die Tendenzen der Stilarten zu einem grossen Kunstwerke zu vereinigen verstand, das an sich und aus sich eine berechtigte Stellung in der Kunstgeschichte einnimmt. Finden wir aber die Renaissance-Decoration an gleichzeitigen Architekturen nicht stilwidrig, können wir die Uebersetzung der gothischen Formen in die der Renaissance und ihre Bekleidung mit den Zierformen der letzteren unmöglich verwerfen, weil derartige Monumente einen selbständigen, stileigenen Werth haben, so dürfen wir uns wohl auch der Ansicht und Ueberzeugung ohne Bedenken hingeben, dass das der Architektur im Allgemeinen in Bezug auf die Stilentwicklung vorausgeeilte Renaissance-Möblement einer spätgothischen Kirche nicht nur nicht stilwidrig, sondern historisch und stilistisch gerechtfertigt sei. Dazu kommt noch, und das ist ein besonderer Vorzug der Gewerkskunst des 16. Jahrhunderts, dass selbst in der gothischen Zeitperiode das Verständniss für harmonisches Arrangement in der Einrichtung der Gebäude nicht so entwickelt und ausgebildet war, wie späterhin. Gerade die Renaissance schon von Anfang an war in dieser Beziehung mit auffallendem Geschmacke und treffendem Sinne ausgestattet und verstand es, wie keine frühere Zeit, in Bezug auf Verhältnisse in Grösse und Form das Mobiliar mit der Architektur zusammenzustimmen und anzuordnen. Gerade diese Eigenschaft der Renaissance ist in der genannten augsburger Kirche so recht sichtbar. Der Hochaltar hat einen für die Höhe des Chores vollendeten und vollkommenen, durch einen anderen Bau kaum so gut ersetzbaren Charakter in Form und Grösse. In prachtvoller Renaissance-Construction, aber mit noch laut mitsprechenden gothischen Grundgedanken, bildet er eine wahre Prachtzierde der Kirche, wie er eine Perle der Kunst überhaupt ist. Gegenüber den späteren kolossalen und desshalb über die Charakteristik eines Möbels hinausgehenden Formen hat er die besten Verhältnisse und baut sich, um ja die Architektur nicht zu beeinträchtigen, in luftigen, theilweise durchbrochenen Aufsätzen auf, durch die auch das Fenster dahinter mit starken Streiflichtern noch zur Geltung kommt. Die beiden Fenster an den Schrägseiten des das Chor abschliessenden halben Achtecks treten in voller Breite dem Altar zur Seite, und wenn jetzt derselbe in ihrem starken Lichte etwas eintönig erscheint, so muss man nur nicht vergessen, dass brillante Glasgemälde darin in der Idee der Architekten ein so wesentliches Complement des Ganzen waren, dass wir ohne dieselben von dem jetzigen Eindruck auf den dem ersten Baumeister vorgeschwebten Plan gar nicht schliessen dürfen.

In gleicher Weise wie der Hochaltar sind auch die zwei Seitenaltäre nach Grössen-, Form- und Stil-Verhältniss ein der Kirche ursprünglich eigener, für dieselbe direct componirter, durch nichts so wirksam ersetzbarer Schmuck, und es wird gewiss jeden Kunstfreund aufs höchste überraschen, nach vollendeter Restauration diese prachtvollen Gebilde einer künstlerisch der unseren so überlegenen Zeit in ihrer vollen Wirkung zu sehen. Würden wir hier einen Wunsch auszusprechen wagen dürfen, so möchten wir dieselben so viel als möglich in gegenwärtigem Zustand erhalten und namentlich Farben und Gold möglichst bei ihrer Restauration gespart sehen. Diese ganz goldenen Gewänder der Heiligen, im neuen Zustande eine unmodellirte Fläche wie in der Photographie einen schwarzen Fleck dem Auge bietend, sind durch die Zeit etwas stumpf und glanzlos geworden und wirken viel ruhiger, plastischer und harmonischer, denn ehedem. Dagegen sind die blauen Cannelüren der Säulen etwas dunkel und schmutzig geworden und heben den plastischen Effect zum Nachtheil der Säulen auf; diese dürften möglichst hell erneuert werden.

Mehrere Seitenaltäre, die gegenwärtig an den Pfeilern des Mittelschiffes stehen, könnten ihre passendste Verwendung an der Wand finden; der grosse Altar aber in dem Kreuzungsviereck der Schiffe ist von entschieden schlimmer Wirkung für das Ganze.

Indem ich mit Vorstehendem auf die Restauration dieser Prachtkirche unsere Kunstfreunde aufmerksam zu machen mir erlaubte, halte ich es auch für Pflicht, der pietätvollen Schonung, mit der man da vorzugehen im Begriffe ist, zu gedenken und im Interesse der Kunst-

geschichte unseres Vaterlandes den dabei betheiligten Persönlichkeiten, vor allen dem hochwürdigsten Herrn Bischofe von Augsburg, zu danken. Wie viel diese Schonung des Bestehenden zu bedeuten hat, das hat die Restauration der münchener Frauenkirche bewiesen, aus der man im ersten Eifer alles Spätere, darunter auch Dinge entfernt hat, die durch das neue Mobiliar nicht im entferntesten ersetzt und noch dazu grossentheils zu Grunde gegangen sind.

Zur Geschichte des wormser Domes.

I. Der alte Dom.

An der Stelle des jetzigen Domes muss in alter Zeit schon ein für den Gottesdienst bestimmter Bau gestanden haben.

Südlich an den Dom stösst ein freier Platz an, ehedem ein Gottesacker. Dieser Platz ist es, auf welchem in den dreissiger Jahren die christlichen Grabsteine des 7. bis 8. Jahrhunderts ausgegraben wurden, die jetzt das mainzer Museum zieren. Ein eben so alter Begräbnissplatz lag an der Liebfrauklrche ausserhalb der Nordseite der Stadt, woselbst noch ältere Grabsteine erhoben wurden.

Aus dem Vorhandensein von Grabstätten in alter Zeit können wir auf ein in der Nähe gestandenes Gotteshaus schliessen.

Ein noch früheres Bestehen eines Domes können wir annehmen auf Grund jener Nachricht, dass um die Mitte des vierten Jahrhunderts der Bischof der Stadt, Victor, auf dem kölner Concile 346 erschien. Wo ein Bischof residirte, fehlte es nicht an einer bedeutenden bischöflichen Kirche, ja, gleichzeitig mit der Anpflanzung des Christenthums würden wir auch hier einen Versammlungsort der Christen zur Feier der heiligen Geheimnisse annehmen müssen. Man kann ganz gut annehmen, dass in Worms um das Jahr 150 eine christliche Gemeinde bestand. Der erste Dom war wohl mit der Stadt selbst im Laufe des Jahres 406 zerstört worden. Am letzten Tage dieses Jahres gingen bekanntlich die deutschen Völker über den Rhein, um in Gallien einzubrechen. Die rheinischen Städte fielen, mit ihnen Worms, nach langer Belagerung, wie der h. Hieronymus in einem Briefe bemerkt. Schnell aber erholte sich die Stadt; mit ihr erstand der Dom von Neuem. Nicht lange nach der Zerstörung zogen die Burgunder an den Neckar und den mittleren Rhein und machten Worms zum Mittelpuncte ihres Reiches. Von Worms zog Bischof Crotold zu dem noch nicht christlichen Volke der Burgunder, um es für die Lehre Christi zu gewinnen, was ihm wunderbar schnell gelang. Im folgenden Jahrhunderte zog der h. Rupert in noch entlegenere Gegenden, nämlich ins Land der Baiern, und gründete das Bisthum Salzburg, dem er denselben Schutzheiligen gab, den die wormser Kirche verehrte, nämlich den h. Apostel Petrus, den auch das bischöfliche Siegel trug. In das sechste Jahrhundert fallen die ersten uns bekannten Schenkungen an die wormser Kirche, worin wir also die ersten bestimmten Erwähnungen des Domes finden. Die Schenkungen rühren von den merovingischen Königen her und mögen ihren Grund darin haben, dass ihr Verwandter als Bischof daselbst wirkte. Rupertus nämlich entstammt, alten Nachrichten zufolge, königlichem Geschlechte. [1]) Die hohen Schenkgeber waren Sigebert und Chilperich, von welchen jener im Jahre 575, dieser 584 starb.

Diese Nachrichten finden sich in einer Urkunde des Jahres 830, worin die Kaiser Ludwig und Lothar alle Rechte und Besitzungen der wormser Kirche bestätigen. Wie anderwärts, so hatten auch übereifrige Diener des Reiches Freiheiten und Gerechtsame der wormser Kirche zu Gunsten der weltlichen Gewalt gegen den Willen der königlichen Stifter beeinträchtigt. In Folge dessen baten die Bischöfe die Kaiser wiederholt um Bestätigung der kirchlichen Besitzungen. Als die genannten Fürsten am 11. September 830 in Worms sich aufhielten, legte ihnen Bischof Fulwicus (Folwich) eine Urkunde Karl's, des Vaters beider Fürsten, so wie Pipin's, des Grossvaters, worin es hiess, dass sie (Karl und Pipin), so wie ihre Vorgänger, die Könige der Franken Dagobert, Sigebert und Chilperich, zugestanden hätten, dass, wenn Kaufherren oder Handwerker, auch die Friesen (friesische Handelsleute) nach Worms kämen, die ganze Z o l l e i n n a h m e, welche seither der Fiscus in Worms selbst oder in Ladenburg und Wimpfen am Neckar von ihnen erhoben hätten, der wormser Kirche zufallen solle.

Da der ladenburger Zoll nachweislich erst durch Dagobert an die wormser Kirche kam, so schenkte entweder Sigebert oder Chilperich den wimpfener Zoll an die Kirche des h. Petrus in Worms.[2])

1) *Vita primigenia: Rudbertus... ex regali progenie Francorum ortus.* — In diesen Schenkungen Sigebert's und Chilperich's an Worms mag ein Moment zur Lösung der salzburger Rupertusfrage liegen. Wenn Rupertus Zeitgenosse dieser Könige war, fällt die Missionsthätigkeit Rupert's in Baiern in die Mitte des 6. Jahrhunderts. — In diesen alten Schenkungen liegt ein neuer Beweis der Bedeutung der Stadt Worms, welche erst im 8. Jahrhundert von Mainz überholt wurde.

2) Ob Schenkungen aus dem 6. Jahrhunderte an andere rheinische Bischofskirchen bekannt sind? Für Mainz nicht.

Nach ihnen zeigte sich besonders König Dagobert (622—638) wohlthätig. Er schenkte dem Dome: Ladenburg (Stadt und Schloss), Häuser, Municipien, den im Lobdengau liegenden Odenwald, die ganze Zoll- und Markt-Einnahme und was immer seither zur Verfügung des Königs stand. Diese grosse Schenkung machte Dagobert im Jahre 628; im Jahre vorher hatte er schon die Immunität gegeben, das ist: Freiheit aller wormser Kirchengüter von Lasten und Abgaben.

Was Pipin 752—768 schenkte, wissen wir aus Verlust der Urkunden im Einzelnen nicht; der Schenkungen wird nur in späteren Bestätigungs-Urkunden gedacht. König Karl der Grosse, überall bereit, die Kirchen zu unterstützen, bestätigte nicht bloss gern die Schenkungen Dagobert's, Sigebert's und Chilperich's; er gab seinerseits dem Dome die Kirche zu Edingen am Neckar, zinsbares Land zu Husen und zehn Mansen zu Ilvesheim (bei Kirchheim-Bolanden in der Rheinpfalz). Fernere Bestätigungen haben wir von Kaiser Ludwig, 814.

Unter Bischof Samuel schenkte König Ludwig der Deutsche 858 die ganze Münze, das Königs-Maass, *Stuof-Kari* genannt, und was ihm sonst in der Stadt gehörte; auch bestätigte er die früheren Schenkungen an Zoll und Steuer in der Stadt, welche Rechte die königlichen Beamten bestritten hatten. Auf Bitten des Bischofs Albero schenkte 897 am 8. Juni König Arnulf bei Gelegenheit eines Besuchs in Worms dem Dome 27 Huben zu Wies-Oppenheim, Horchheim und Weinsheim; am folgenden Tage schenkte er den Zehenden seines salischen (ererbtes Eigen) Landes zu Alzei, Schaffhausen, Ilvesheim und Rockenhausen. Gleich ihnen bethätigten auch die späteren Kaiser ihre Liebe zur wormser Kirche durch mehr oder minder bedeutende Schenkungen, die hier anzugeben uns zu weit führt. Genug, die Kirche zu Worms war genügend ausgestattet, um ihrer Bestimmung nachzukommen.

Im Jahre 872 schwebte der Dom in grosser Gefahr, denn nach dem Berichte der Jahrbücher des Klosters Fulda schlug der Blitz ein, so dass fast die Mauern einstürzten.

II. Der Burkardsbau.

Mit dem grossen Bischofe Burkard, der ein Freund des Kaisers Otto und ein Schüler des noch grösseren Erzbischofs Willigis war, beginnt ein neuer Abschnitt in der Geschichte des St. Peters-Domes von Worms. Burkard umgab die vor ihm so gefährdete Stadt mit Mauern, theilte sie weislich in vier Pfarrbezirke, deren Gränzen heute noch nicht verschwunden sind; er gab seinen Hofleuten ein Hofrecht (Stadtrecht), sammelte die kirchlichen Canones, und sorgte wie ein Vater in jeder Hinsicht. Alle grossen Hirten der Kirche waren auch bedeutende Bauherren.

Von seiner kirchlichen Bauthätigkeit erzählt sein Lebensbeschreiber Folgendes:[1])

„Den St. Peters-Dom (*ecclesia s. Petri ad sedem*) liess er, weil er allzu klein war, niederlegen, ein Fundament legen und ein Münster von erstaunlicher Grösse aufführen, dessen mit grosser Schnelligkeit betriebene Vollendung nur wenige Jahre in Anspruch nahm, so dass er nicht so sehr durch Bauen, als wie durch einen Zauber hingestellt schien."

„Zur selben Zeit kam Kaiser Heinrich nach Worms, um mit seinem Heere nach Burgund zu ziehen. Es mochte ums Jahr 1009 sein. Als er den herrlichen Dom fast vollendet sah, ging er den Bischof unablässig mit Bitten an, doch in seiner Gegenwart die Domweihe vorzunehmen. Burkard zögerte lange, sah sich jedoch zur Nachgiebigkeit genöthigt. Er liess das Innere reinigen und von dem Bauschutte säubern, so dass alsbald die Weihe in Gegenwart des Kaisers so wie vieler Bischöfe und der Geistlichkeit und unter Zusammenlauf vielen Volkes Statt finden konnte."

„Zwei Jahre danach traf den Dom ein harter Schlag. Der westliche Theil stürzte plötzlich über Nacht zusammen. Zu verwundern war, dass keine einzige Glocke, mit Ausnahme einer kleinen, unter solchen Massen zersprang. Der Bischof war, wie sich denken lässt, höchst bestürzt, und seine Umgebung (Schüler, die ihn zahlreich zu umgeben pflegten) richtete seinen gesunkenen Muth auf und bestimmte ihn, sofort Hand aus Werk zu legen. Er liess Holz und Steine aus dem Dome schaffen, Fundamente graben und solid aufbauen, so dass nach Ablauf von zwei Jahren der ursprüngliche Zustand hergestellt war. Da war es auch, dass er die Capitäle an den Säulen des Domes wie an den im Umkreise des Domes aufgeführten Bauten zu vergolden und den ganzen Tempel mit dem verschiedenartigsten Ornament zu zieren befahl. *(Tunc capita columnarum nec non lapides quadratos in giro monasterii circumpositos de auravit et omne templum variis ornamentis decoravit.)*"

„Mit gleicher Sorgfalt ordnete er das gemeinschaftliche Leben seiner Stiftsherren und sicherte deren Unterhalt."

Burkard starb 1025. Bei seinem Leichenbegängnisse betheiligten sich hochachtbare Männer und Dienstleute. Nachdem die Leiche nach damaliger Sitte in allen Kirchen herumgetragen worden, stellten sie dieselbe im

1) Pertz IV., 837, §. 11, 14, 15.

Dome nieder. Tags darauf wurde sie im Dome im Westchor, und zwar vor dem Laurentius-Altare, beigesetzt. Man kennt nicht mehr die Stelle des Grabes; nichts im Dome erinnert an den grossen Mann.

III. Die Fürstengräber im Dome.

Im Wormsgaue mit Worms als Mittelpunct war das Geschlecht, aus welchem die Herzoge Frankens und späteren deutschen Könige Konrad II. und Heinrich III. stammten, sesshaft und reich begütert. Es konnte sich nicht fehlen, dass diese fürstlichen Personen im angesehensten Gotteshause ihres engeren Vaterlandes ihre Ruhestätte suchten. Als solche diente der wormser Dom. So hatten sich carolingische Fürsten die lorscher Abteikirche und die fränkischen Kaiser den speierer Dom als Gruft gewählt.

Im wormser Dome wurden bestattet:

Konrad, Graf von Worms, Herzog von Lothringen, auch der Rothe genannt, der in der mörderischen Ungarschlacht bei Augsburg starb, am 10. August 955.

Wo sein Sohn Otto, der zu Zeiten Burkard's leider sein Schloss zum Schlupfwinkel von Räubern und Bedrückern der Umgegend hergab, begraben liegt, wissen wir nicht. Aber seine Gemahlin Judith wurde im Dome beerdigt. Eben so deren Söhne:

Heinrich (Hezilo), Graf im Speiergau, und

Konrad, Herzog in Kärnthen, der am 12. December 1011 starb, sammt seiner Gemahlin Mathilde, der Tochter des Burgunderkönigs Konrad.

Der obengenannte Heinrich hatte zum Bruder Bruno, Bischof von Toul, der unter dem Namen Gregor V. den päpstlichen Stuhl bestieg. Heinrich's Sohn war Kaiser Konrad, dessen Schwester Juditha gleichfalls im Dome begraben wurde, wie auch Kaiser Konrad's Sohn Wolfram. Somit birgt der Dom die Ueberreste von sieben Personen des im 10. und 11. Jahrhundert angesehensten Geschlechtes.

Kaiser Konrad machte im Hinblicke darauf im Jahre 1034, als er sich zu Worms aufhielt (es war der 30. Tag des Januar), eine Stiftung für die Domkirche, indem er ihr den Ort Affolterbach in der Wetterau schenkte mit der Bestimmung, es sollte für ihn, seine Gemahlin Gisela, seinen Sohn Heinrich und seine Tochter Beatrix, wie auch für die Seelen seiner im Dom begrabenen Ahnen und Verwandten am Heiligkreuz-Altar des Domes täglich eine heilige Messe gelesen werden und ständig ein Licht davor brennen. Auch solle der jährliche Sterbetag seines Vaters Heinrich mit Vigilien, Almosen und Messen begangen werden.

Wir wissen nicht mehr, an welcher Stelle des Domes die Begräbnissstellen der genannten Fürsten sich befinden, ob im Chore oder Schiff der Kirche oder in einer Krypta (Unterkirche unter dem Chore). Von Wolfram, Kaiser Konrad's Sohn, wissen wir durch wormser Chroniken, dass sein Leichnam beigesetzt wurde in einer Gruft im Chor, welche Bischof Azecho 1031 geweiht hätte. Wolfram erhielt einen Grabstein mit einer noch gedruckt vorhandenen Grabschrift.

Burkard's Nachfolger Azecho, ein Graf von Nassau, baute auf der Südseite des Domes die Mauritiuscapelle an. Sie sollte den Stiftsherren als Begräbniss-Capelle dienen; vor dem Altare brannte Nachts ein Licht, gleichfalls nach einer Bestimmung Azecho's und fand täglich eine h. Messe für die verstorbenen Stiftsherren und alle Seelen im Fegfeuer Statt. Azecho starb 1044. Er hatte noch 1034 den von ihm geweihten Altar der heiligen Hippolyt und Nicomed im Dome mit Gütern aus dem Nassauischen, welche vom väterlichen Erbe herrührten, reichlich dotirt mit der Bestimmung, dass am Altare für den Kaiser und die Kaiserin und deren Sohn Heinrich, welche mit ihm verwandt waren, wie auch für ihn sowohl vor als nach dem Tode gebetet würde. Bischof Arnold baute 1058 die Nikolaus-Capelle an, deren Berühmtheit wir schon kennen gelernt haben.

IV. Der jetzige Dom.

Bei zunehmendem Ansehen des Bischofs der Stadt mochte der Burkard's-Dom zu gering erscheinen, und es dachte die Geistlichkeit an einen grossartigen Neubau. Er ward vollendet 1110 und eingeweiht am 6. Juni dieses Jahres in Gegenwart des Kaisers Heinrich V., wobei Erzbischof Bruno von Trier die Feier der Consecration vornahm. Von Bischöfen waren zugegen Bruno von Speier, Eberhard von Eichstädt, Albwin von Merseburg, Hartwig von Meissen. In den Hauptaltar legte man folgende grössere Reliquien: Die vollständigen Leiber der heiligen Martyrer Stactaeus, Theodulus und Justinus, eine Rippe des Apostels Andreas, einen Arm des Martyrers Felix, die Häupter der Martyrer Cyriacus, Nicomedes, Cyprianus und Hermes, und ein Glasfläschchen mit Blut der heiligen Martyrer Cornelius und Cyprianus.

Der Dom muss in demselben Jahrhundert stark Noth gelitten haben, denn Bischof Konrad nahm bedeutende Restaurationen, die einem Neubaue gleich kamen, vor. Er vollendete sie im Jahre 1181, wo die Einweihung Statt fand, wobei Erzbischof Arnold von Trier, Bischof Ulrich von Speier und Hermann von Münster die heilige Hand-

lung vornahmen. Es war der 2. Mai, welcher Tag bis zum Untergange des Stifts als Kirchweihtag gefeiert wurde.

Die Leiber der heiligen Stactaeus und Justin wurden jetzt in dem mittleren Schiffe beigesetzt, wo sie angeblich noch ruhen sollen, wie Schanerat I. 63 angibt.

So wie Konrad den Dom vollendet, so steht er noch da. Seine majestätische Ruhe, bewirkt durch die Harmonie der einzelnen Theile, ergreift mächtig den Beschauer. Nach Osten wie nach Westen hebt sich über den Bau je eine Kuppel, gestützt durch schlanke Thürme. Dem entsprechend zeigt das in drei Schiffe getheilte Innere ein Ost- und Westchor, letzteres auch Laurenzi-Chor genannt. Der Dom hat im Inneren eine Länge von 111½ Meter, wovon 21¼ Meter auf das Westchor, 56¾ auf die Schiffe bis zum Querschiffe, 15½ auf dieses und etwa 18 Meter auf das Ostchor kommen. Die Länge des Querschiffes beträgt 34¼ Meter, die Breite des Mittelschiffes 11½ Meter und die eines jeden Nebenschiffes 5 Meter und 59 Centimeter, die Breite je eines Pfeilers 1 Meter 93 Centimeter, die ganze Breite der Schiffe von Mauer zu Mauer ist gleich 26½ Meter.

Der unter Johann von Dalberg 1488 begonnene Kreuzgang ist ganz verschwunden. F. F.

Die Abteikirche zu Brauweiler.

Das erste Jahrtausend unserer christlichen Zeitrechnung war abgelaufen; man erwartete mit dem Anfange des zweiten Jahrtausends die Zerstörung der Welt und den Anbruch einer neuen messianischen Zeit.

Mit diesen Hoffnungen und Befürchtungen fällt eine neue Epoche der christlichen Baukunst zusammen. Kirchen und Klöster wurden erbaut, theils um dem Herrn für seine Langmuth zu danken, mit welcher er das Ende der Welt aufgehalten hatte, theils zur Sühne für begangene Sünden. Damals entstand auch die Abteikirche zu Brauweiler; der Pfalzgraf Ezo und seine Gemahlin Mathilde, eine Tochter des deutschen Kaisers Otto II., stifteten sie im Jahre 1024.

Ezo überreichte seiner erlauchten Gemahlin am Tage der Vermählung im Jahre 988 beim Ausgange aus der mit dem damaligen Schlosse verbundenen Medardus-Capelle zu Brauweiler nach dem Hofgebrauche ein mit Rasen eingelegtes Bäumchen. Dieses Bäumchen wurde in den Schlossgarten gepflanzt; der Maulbeerbaum, welchen man noch jetzt in dem Garten der Arbeits-Anstalt sieht, soll von jenem Bäumchen herrühren.

Die Abteikirche wurde in vier Jahren vollendet und am 10. October 1028 von dem Erzbischofe Pilgrim von Köln unter Assistenz der Bischöfe Ansfried von Utrecht und Menigard von Paderborn eingeweiht. Die Kinder der Stifter, der Erzbischof Hermann II. von Köln, die Königin Richeza von Polen und die Aebtissin Theophania von Essen vermehrten die Stiftung der Eltern.

Der erste Abt Ello brach die Kirche wieder ab und begann den Aufbau einer neuen und grösseren. Ello's Nachfolger, Tegeno, vollendete den Neubau im Jahre 1061.

Im Jahre 1051 wurde die Krypta mit 3 Altären vom Bischofe Robert von Münster und von dem Weihbischofe Hermann II. zu Ehren der seligsten Jungfrau Maria, und im Jahre 1061 die vollendete Kirche vom Erzbischof Anno unter Assistenz des Bischofs Engelbert von Minden zu Ehren der heiligen Nikolaus und Medardus eingeweiht.

Die Kirche war in Form einer dreischiffigen Basilika im romanischen Stil erbaut und das Mittelschiff bis ins 16. Jahrhundert mit einer flachen Decke versehen.

Der Abt Wolphelmus († 1091) schmückte die Kirche mit Gemälden in Stein, Holz und Mosaik. Im Jahre 1085 liess er durch den Erzbischof Sigewinus den im Chörchen befindlichen Altar consecriren, an welchem der h. Bernardus bei seiner Anwesenheit in Brauweiler die h. Messe celebrirt haben soll.

Die Acten vom Jahre 1141 berichten, dass der Abt Aemilius von Brabant im grösseren Thurme einen Altar errichten liess, welchen der Bischof Albert von Bremen zu Ehren des h. Michael consecrirte.

Gegen Ende des zwölften Jahrhunderts erweiterte der Abt Bertram von Anrade (1187—1196) die Kirche.

Als man nach Heinrich's VI. im Jahre 1197 erfolgten Tode über die Wahl des neuen Kaisers sich nicht einigen konnte, entbrannte ein heftiger Krieg, welcher die Umgegend von Köln meilenweit verheerte. Auch Brauweiler wurde davon betroffen; die ganze Abtei mit allen Klosterhöfen brannte ab, die Kirche erlitt erhebliche Beschädigungen, so dass ein grosser Theil derselben umgebaut werden musste. Aus dieser Zeit rühren die Radfenster im Chörchen hinter dem Hochaltar, die Kleeblattform an der Sacristeithür und andere Formen des Uebergangsstyls.

Dass das Hauptschiff nicht gewölbt, die Seitenschiffe aber von vornherein mit einem Gewölbe versehen waren, lehrt nicht nur der Augenschein, sondern auch die Geschichte der Abtei. Als im Jahre 1474 der Herzog von Burgund die Stadt Neuss belagerte, liess der Abt das vorräthige Getreide auf dem Gewölbe des

rechten Seitenschiffes verbergen, aus Furcht, die Feinde des Klosters möchten sich dessen bemächtigen.

Die Ueberwölbung des Mittelschiffs, welche unter dem Abte Joannes de Weda im Jahre 1514 geschah, hatte die Erneuerung von Fenstern zu beiden Seiten und das Anfügen von Halbsäulen an die Pfeiler, auf welchen die Gewölbegräte ruhen, zur Folge. Dieses Mittelschiff ist dasselbe, welches der Abt Wolphelmus (1063—1091) mit einer flachen Decke versehen hatte.

Im Jahre 1515 erhielt der Hauptthurm ein neues Dach mit einer steinernen Galerie. Ein fürchterlicher Orkan warf dasselbe im Jahre 1606 herunter. Das sehr beschädigte Dach und Schiff der Kirche wurden im Jahre 1626 vom Abt Joannes Münch wieder hergestellt. Dieser Abt liess auch einen Theil der Krypta zu einem Todtenkeller, und den Eingang zu demselben im Kreuzgange des Klosters einrichten.

In der Mitte des Chors befand sich früher ein Sarkophag mit den Gebeinen der Stifter und vor den Chorstufen ein Altar, welcher zum Gottesdienste für die Laien diente. Im Jahre 1667 verlegte der Abt Philipp Brewer den Sarkophag an die rechte Seite des Chores und den Hochaltar, welchen er mit einem grossen hölzernen Aufsatze versah, in die Chornische. Dabei wurde leider der schöne Umgang mit seinen schlanken Säulen theilweise vernichtet und der Tünchquast an die alten Wandgemälde gelegt. Der Abt Philipp Brewer liess auch den Altar des h. Petrus und manches Andere im Zopfstile ausführen.

Die letzten Jahrzehende des vorigen Jahrhunderts trugen dazu bei, dem ehrwürdigen Gotteshause die Richtung der damaligen Zeit aufzudrücken, welche kein höheres Ideal kannte, als absolute Symmetrie, kahle, frisch getünchte Wände und bunt angestrichene Figuren.

Das Decret Napoleon's I. vom 18. Germinal Jahres X traf auch Brauweiler. Die Abtei wurde im Jahre 1802 säcularisirt und die Kirche im Jahre 1806 der Gemeinde als Pfarrkirche überwiesen. Brauweiler gehörte bis dahin in den Pfarrverband von Sinthern.

Durch die im Laufe der Zeit vorgenommenen vielfachen Veränderungen, wozu auch der Abbruch des an der Kirche belegenen Theiles des schönen Kreuzganges gehört, durch die zerstörende Wirkung der Zeit und andere elementare Einwirkungen war das herrliche monumentale Gebäude, eine wahre Perle des Mittelalters, dem Verfalle nahe gebracht. Gewaltige Erschütterungen des Erdbodens mögen auch das Ihrige dazu beigetragen haben. Die theilweise zerrütteten Fundamente, die bedenklichen Risse in den Gewölben, die aus ihrer senkrechten Stellung gewichenen Seitenmauern, das morsche Gemäuer selbst, so wie der nagende Wurm der Alles zerstörenden Feuchtigkeit mussten in jedem Kunstfreunde ein wehmüthiges Gefühl hervorrufen. Die königliche Staatsregierung, welche sich die Erhaltung der monumentalen Baudenkmale so sehr angelegen sein lässt, hat auch hier die Initiative zur Restauration und würdigen Herstellung des Bauwerks ergriffen, und nachdem sie zu diesem Zwecke einen Staatszuschuss in Aussicht gestellt hatte, beschloss die Pfarrgemeinde die Ausführung des Restaurationsbaues. Die Arbeiten sind Anfangs 1867 begonnen worden.

Die Kirche hat, wie bereits bemerkt, die Form einer Basilika, und zwar gehört sie in Bezug auf die Arcaden des Schiffs zu den Pfeiler-Basiliken; unter dem Chor befindet sich eine geräumige Krypta, 51 Fuss breit und 34½ Fuss lang; sie ist durch mehrere Reihen von Säulen in Schiffe getheilt, deren mittleres durch eine Apsis im Osten geschlossen wird; der Eingang erfolgt über Treppen, die aus dem Mittelschiffe zu beiden Seiten des Chores hinabführen. Das Chor hat eine Länge von 38 Fuss und eine Höhe von 49 Fuss, das Mittelschiff ist 84 Fuss lang, 27 Fuss breit und 58 Fuss hoch, jedes der beiden Seitenschiffe ist 20 Fuss breit und 27 Fuss hoch. An das Mittelschiff schliesst sich der Thurm an; seine Grundform bildet ein Quadrat von 24′ Seitenlänge. Eine Vorhalle von 70 Fuss Länge und 21 Fuss Breite, über welcher sich die Weberei der Arbeits-Anstalt befindet, vollendet das Ganze. Von dem Eingange zur Vorhalle bis zur Apsis beträgt demnach die Länge 216 Fuss, die Maasse im Lichten genommen.

Selten ist wohl eine Kirche zu finden, die eine so grosse Mannigfaltigkeit und Abwechselung in den Capitälen bietet, wie die Abteikirche zu Brauweiler. Neben dem antikisirenden kommt das würfel- und kelchförmige Capitäl vor; lineare, pflanzliche und thierische Ornamente, letztere mitunter phantastisch behandelt, wechseln unter einander, so zwar, dass alle unter sich verschieden sind. Das Chor war in früherer Zeit ganz mit Fresco-Malereien versehen; die Apsis sowohl, wie die in dem Chor befindlichen Nischen zeigen Figuren über Lebensgrösse; sie sind theilweise noch gut erhalten. Die Kuppel enthält auf blauem Grunde rothe Rosetten, die Seitenwände haben dieselben Verzierungen; überhaupt muss das ganze Chor in früherer Zeit einen grossen, herrlichen Farbenreichthum entwickelt haben; allenthalben, wo mit dem Hammer die Tünche entfernt worden, zeigen sich gefärbte Stellen. Eben so war die Apsis in der Krypta bemalt; die Malereien an dem Gewölbe und an den Seitenflächen daselbst sind durch

Feuchtigkeit total zerstört, dahingegen sind die auf dem Gurtbogen zwischen der Apsis und der Krypta befindlichen Figuren, 9 an der Zahl, von welchen jene im Scheitel die des h. Petrus darstellt, mit Ausnahme von zweien, noch ziemlich gut erhalten; sie können aber leider nicht erhalten bleiben, da der Verputz sich von dem Mauerwerk abgelöst hat.

Die Sacristei ist später an die Kirche angebaut worden; sie ist geziert durch die Bildnisse der Stifter der Abtei, deren Kinder und sämmtlicher Aebte, letztere 51 an der Zahl. Beiläufig bemerkt, war der letzte Abt, Anselmus Aldenhoven mit Namen, aus Warth im Siegkreise gebürtig; im Jahre 1802, bei der Aufhebung des Klosters, erhielt er bei dem Kaufmanne Laurenz Fürth zu Köln einen Zufluchtsort, wo er den 15. Juni 1810 starb. Von ihm rührt der Bau der Vorhalle der Kirche her, die er über dem Eingange mit folgender Inschrift schmückte: *non sibi, sed aliis*, nicht ahnend, dass sich die Anderen mit einem anderen, als dem klösterlichen Leben befassten. Die Holzverzierungen an den vielen Schränken und der Wandbekleidung in der Sacristei gehören der Spät-Renaissance an; dagegen tragen die Schnitzarbeiten an den Beichtstühlen in dem Seitenschiffe und an den beiden Communionbänken vor den Seitenaltären einen älteren Charakter.

Für jeden Kunstfreund interessant sind ferner noch zwei kleine Altäre von Stein; der eine zeigt den Erzengel Michael, mit gezücktem Schwerte, den Drachen zertretend, darüber das jüngste Gericht, als Umfassung die 12 Apostel; der andere den h. Antonius und im Umkreise mehrere Heilige, darunter den h. Medardus, den zweiten Patron der Kirche, und andere heilige Bischöfe. Sämmtliche Figuren sind, wie bereits bemerkt, aus Stein; sie rühren aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts her.

An Kunstgegenständen sind in der Kirche noch vorhanden:

1) Ein Foliant von bedeutender Dicke, enthaltend, leserlich geschrieben, *acta abbatum* von der Stiftung bis in die neuesten Zeiten, von geschichtlichem Werthe, wurde nach einer in demselben befindlichen Notiz von den vier letztlebenden Conventualen des Klosters dem Pfarr-Archive geschenkt.
2) Ein altes geschriebenes Choralbuch auf Pergament in der Grösse und Dicke eines Missales aus dem 14. Jahrhundert.
3) Eine 2¼ Fuss hohe und circa 9 Pfund schwere, silber-vergoldete Monstranz in schöner gothischer Arbeit.
4) Die Spitze der Lanze, welche Christi heilige Seite durchstochen, eingefasst in einer silbernen Lanze.

Geschichtlich ist, dass Kaiser Heinrich der Vogler gegen das Jahr 920 einen Theil des westlichen Schwabens an Rudolph, König von Burgund, gegen die heilige Lanze, womit die Seite Christi am Kreuze durchstochen wurde, abgetreten hat. Diese heilige Lanze soll Eigenthum des Kaisers Konstantin gewesen sein. Von Kaiser Heinrich kam sie auf dessen Sohn Otto I., Grossvater der Stifterin der Abtei Brauweiler, Mathilde, Tochter Otto's II., welche dieselbe der Abtei schenkte. Wahrscheinlich ist in dieser Zeit eine Theilung der h. Lanze vorgefallen, so dass der unterste Theil nach Rom, ein anderer nach Nürnberg kam und die Spitze in Brauweiler verblieb. Einst wollte der Erzbischof Theodor von Mörs, als er 1442 nach Nürnberg reiste, die Echtheit des in Brauweiler aufbewahrten Stückes der h. Lanze erproben und sehen, ob sie an jenes Stück passe. Durch den Augenschein belehrt, erklärte er dann die Echtheit des brauweiler Theiles derselben, und es entstand auf seine Veranlassung das Lanz- und Nägelfest, welches noch bis heutigen Tages in unserer Erzdiöcese *Feria 6ta post Oct. pasch.* gefeiert wird.

5) Ein schön geschnitzter hölzerner Becher mit den Abbildungen der 12 Apostel, im Inneren mit Metall gefüttert; er soll vom h. Nikolaus gebraucht worden sein und trägt die Inschrift: *Dextra Dei summi jubeat nos nunc benedici.*
6) Eine seidene Casel nach altem Schnitt, angeblich vom h. Bernhardus getragen, als er zu Zeiten der Kreuzzüge in der Abteikirche zu Brauweiler das h. Messopfer celebrirte.

Der gothische Baustil.

Von Dr. J. Dippel.

(Fortsetzung.)

Von Frankreich wollen wir nun unsere Schritte nach den benachbarten Niederlanden lenken und sehen, welche Stadien dort die gothische Architektur durchgemacht hat. Hier nun macht sich nicht allein der französische, sondern auch der deutsche Einfluss geltend, wie es bereits in der romanischen Periode der Fall war, und dies möchte der Grund sein, wesshalb wir in den Niederlanden, wenigstens in den Kirchenbauten, fast durchgehends den strengen frühgothischen Stil antreffen, der sich auch forterhielt, als in Frankreich der phantastische Decorationsstil und damit der Verfall der

Gothik sich eingeschlichen. Das Eigenthümliche der niederländischen Gothik können wir kurz zusammenfassen, wenn wir sagen, dass die Kirchen Rundpfeiler haben, die unten nicht durch Dienste gegliedert sind, indem dieselben (die Dienste) erst über den Pfeilercapitälen anfangen. Dieser Mangel an unteren Diensten lässt sich aus der Art der Bedeckung erklären, die meistens nicht aus Gewölben, sondern aus einer flachen Decke bestand, wesshalb die Dienste als Stützen der Gurten und Rippen überflüssig und nur Unterlagen für die Balken nothwendig waren. Und wenn auch Gewölbe zur Anwendung kamen, so waren sie (siehe Springer S. 187) meist hölzerne Scheingewölbe, die gleichfalls keiner so festen Stützen bedurften wie die Mauergewölbe. In den späteren Zeiten wurde dem Aeusseren eine brillante Decoration gegeben. Aus allem diesem ergibt sich nun, dass die Niederländer den gothischen Kirchenstil mit verhältnissmässig geringem Glücke entwickelten, dass sie das eigentliche Wesen der Gothik nicht erfassten oder verloren und den nüchternen Formensinn nicht überwanden.

Die bedeutendsten Bauten, sämmtlich aus dem vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderte mit Ausnahme von S. Gudula in Brüssel, die 1220 gebaut wurde, sind: das elegant entwickelte Chor der Kirche zu Tournay, und der 1352—1411 erbaute Dom zu Antwerpen, ein Bau von grossartig räumlicher Anlage, der später durch Erweiterung ein siebenschiffiges Langhaus erhielt, das an malerischem Reiz der perspectivischen Durchblicke seines Gleichen sucht. Noch verdienen erwähnt zu werden S. Peter zu Löwen (fünfzehntes Jahrhundert) und S. Michael zu Gent von 1440. — In Holland steht die Kathedrale zu Utrecht als eines der stattlichsten Werke da.

Mehr als die Kirchen haben in den Niederlanden, besonders in Belgien, die Profanbauten eine selbständige Bedeutung erlangt. Jede der volkreichen, mächtigen und wohlhabenden Städte hatte ihr Rathhaus, ihre Kaufhallen und Gildenhäuser in einer Weise aufgeführt, die weit über das Bedürfniss hinausgeht und die von dem Reichthum und bürgerlichen Kraftgefühl dieser Städte Zeugniss gibt. Das besonders Merkwürdige an allen diesen Bauten ist der gewaltige Glockenthurm, der sogenannte Beffroi. — Die grossartigste Anlage und die Perle unter allen diesen Bauten ist das 1448—1469 erbaute Rathhaus zu Löwen. Der früheste derartige Bau aber ist die Halle der Tuchmacher zu Ypern, die (von 1200 bis 1364 aufgeführt) gegenwärtig als Rathhaus dient. Aehnlich wie diese ist die 1284 begonnene Halle zu Brügge; grossartiger und vollendeter aber ist das 1377 begonnene Rathhaus zu Brügge. Seine grossartigste Entfaltung fand dieser Stil an dem 1401—1455 erbauten Rathhaus zu Brüssel, welchem sich das bereits erwähnte Rathhaus zu Löwen und das erst 1527—1530 entstandene Rathhaus zu Oudenarde anschliessen.

Die Gothik in England.

Schon früher haben wir gesehen, dass französische Baumeister es waren, welche den romanischen Baustil nach England verpflanzten, der sich durch Vermischung mit einzelnen Elementen aus der früheren Architektur des Landes zu einer eigenthümlich gefärbten nationalen Bauart entwickelte. Waren es nun normannische Bischöfe, an welche die erhöhte Bauthätigkeit in der romanischen Periode sich anknüpfte, so ist auch das älteste gothische Werk in England von einem französischen Baumeister aufgeführt, nämlich von Wilhelm von Sens, der die im Jahre 1174 abgebrannte Kathedrale von Canterbury wieder herstellte in dem in seiner Heimath entstandenen gothischen Stile nach dem Muster der Kathedrale von Sens. Auch diese Bauart konnte indess nicht völlig unverändert in England sich einbürgern, sondern musste sich eine Modificirung gefallen lassen, die durch die Kraft des englischen National-Charakters bedingt war. Die Gothik in England nahm also ein eigenthümliches Gepräge an, das an die hohe Vollkommenheit und geistige Durchbildung, welche die Gothik in Deutschland auszeichnet, nicht heranreicht, sondern immer mehr nüchternen, kalten, steifen Charakter zur Schau trägt.

Betrachten wir nun die Eigenthümlichkeit der englischen Gothik, so finden wir auch hier im Wesentlichen dieselben Modificationen, die wir schon beim romanischen Stil zu verzeichnen hatten, wenigstens was die Anlage des Grundrisses betrifft. Man gab nämlich dem Schiffe eine grosse Längenausdehnung, während man die Breite durch Reducirung der Abseiten auf zwei (so dass die ganze Kirche nur drei Längenschiffe hatte), bedeutend einschränkte. War schon dies eine Eigenthümlichkeit, so war doch die Chorbildung noch mehr abweichend, indem die reiche, malerisch wirksame Choranlage französischer Kathedralen, nämlich Umgang und Capellenkranz verlassen und das Chor nicht mehr polygon, sondern mit seinen Abseiten durch eine geradlinige Mauer abgeschlossen wurde. Auch das fast in der Längenmitte der Kirche angebrachte Querschiff erlitt dadurch eine Umgestaltung, dass es meistens nur Ein Nebenschiff, und zwar an der östlichen Seite, erhielt. Die vorzüglichste Aenderung des Grundrisses ward jedoch bewirkt durch Einfügung eines zweiten kleineren östlichen Querschiffes, welches gleichfalls mit östlichen Abseiten ausgestattet

wurde, wodurch der Grundriss die Form eines doppelten oder Patriarchenkreuzes erhielt. Die Thürme führten keine wesentliche Aenderung des Grundplanes herbei, da in der Regel über dem Mittelquadrat des grösseren Querschiffes ein mächtiger Thurm auf starken Pfeilern aufgeführt wurde. Und wenn auch hier und da zwei Thürme an der Westfaçade angebracht wurden, so waren sie nur sehr lose in Verbindung mit der Kirche gebracht, da sie nicht vor den Abseiten, sondern neben denselben stehen. Und somit bleibt uns nichts weiter mehr übrig, um die Zeichnung des Grundrisses zu vollenden, als auf jene gleichfalls rechtwinkelig sich abschliessende Muttergottes-Capelle *(Lady Chapel)* hinzuweisen, die an das Chor auf der Ostseite angebaut ward.

Dieser Vereinfachung des Grundplanes entsprach auch die Vereinfachung des Aufbaues, die sich darin zeigt, dass die Höhenentwicklung dieser Gebäude eine äusserst geringe ist und dass das Strebesystem auf das Maass des unumgänglich Nothwendigen beschränkt und in seinen einzelnen Strebepfeilern sehr einfach gehalten ist. Die Strebepfeiler sind nämlich ganz einfache, mit Giebeldächern geschlossene Massen, die sich kaum über den Anfang des Daches erheben und selten von einer Fiale bekrönt werden. Mit dieser Bildung der Strebepfeiler ist es von selbst gegeben, dass die Strebebogen meistens ganz weggelassen sind wegen der geringen Höhe des Oberschiffes, oder falls sie zur Anwendung kamen, in schlichtester Form angelegt wurden. Diese Vernachlässigung des Strebesystems, der Pfeiler und der Bogen, findet ihre Erklärung nur in der Abneigung der Engländer gegen den Gewölbebau, die in früherer Zeit sehr entschieden hervortrat und auch jetzt noch nicht ganz verschwunden war.[1]) Darum sehen wir auch durchgehends, dass der Gewölbebau nicht in seiner organischen Entwicklung und consequenten Entfaltung begriffen und erfasst, sondern, ich möchte fast sagen, nur mechanisch angewendet wurde, ohne alle Beziehung zu dem System der Pfeiler, die eben darum auch anders gestaltet und gegliedert werden konnten, als in der französischen und deutschen Gothik. Der Pfeiler wurde nämlich meistens nicht als eine einzige organisch gegliederte Stütze gebildet, sondern er erscheint als ein System von einzelnen kleineren Säulen, die sich in ziemlich weiten Abständen um eine Mittelsäule als Kern gruppiren und damit nur oben am Capitäle zusammengefügt sind.[1]) (Doch kommen ausser diesen Bündelpfeilern auch ganz einfache Rundpfeiler vor.) Die Form der Capitäle war eine gedrückte, kelchförmige Bildung, die mit mehreren Ringen umzogen oder auch mit verworrenem, übertrieben ausladendem Laubwerk bedeckt war. Den Pfeilerbildungen entspricht auch an Reichthum bewegter Profilirung die Gliederung der Arcadenbogen, über welchen stets ein Triforium angeordnet ist, welches entweder aus einer Reihe einzelner Lanzettbogen besteht oder mit gruppenweise verbundenen Lanzettbogen auf schlanken Säulchen sich öffnet. Die Lanzettbogen sind auch regelmässig die Form der Fensteröffnungen, in denen die gothische Maasswerkbildung fehlt, so dass sie noch romanische Reminiscenzen behielten, die sich auch darin zeigen, dass die Fenster je nach dem räumlichen Erforderniss zumeist in Gruppen zusammengeordnet wurden.

In oder über der Höhe der Triforien sind an der Oberwand Consolen (Kragsteine) angebracht, auf welche sich die Dienste aufsetzen, über denen die einfachen Kreuzgewölbe des Schiffes ruhen. Die Gewölberippen waren den Arcadenbogen ähnlich gegliedert, d. h. sie erhielten eine bewegte, aber willkürliche Gestalt, die oft mit Zickzack, Sternen und ähnlichen Figuren geschmückt wurde.

Damit ist das Wesentliche der englischen Gothik, wenigstens im Inneren der Kirche, bezeichnet, und da auch vom Aeusseren bereits das Strebesystem besprochen

1) Obgleich jetzt statt der Holzdecke in den meisten Fällen das spitzbogige Kreuzgewölbe zur Anwendung kam.

1) Dr. A. Reichensperger sagt über die englische Gothik (Hist.-pol. Bl. 1866, II. Bd. S. 377): Der englischen Gothik fehlt es durchweg an Harmonie. Der Thurm mit seinem nicht massenhaft genug construirten Steinhelm befindet sich an der Nordseite des Chores (?); die Breitendimension herrscht im Ganzen zu sehr vor; das Ornament entfaltet sich nicht mit der rechten Freiheit aus der Masse; Einzelnes, wie z. B. die Kropfblumen, ist nur eben mechanisch aufgesetzt, überhaupt vermisst man ein feineres Stil-Gefühl. — Die Gothik bedarf der Ornamente nicht; das Geheimniss ihrer Schönheit beruht wesentlich in der Rationalität der Verhältnisse, in der richtigen Vertheilung von Licht und Schatten. Sobald aber einmal Zierwerk hervortreten soll, muss solches sich wie die Blätter und die Blumen aus dem Stengel entwickeln, das Gesetz des Ganzen an sich tragen und reflectiren ... Die meisten englischen Kirchen haben eine flache Holzdecke. Schon allein diese Ueberdachungsweise weist der englischen Gothik, im Verhältniss zu unserer continentalen, einen niederen Rang an. In der feinen Abwägung der Wechselbeziehungen zwischen Tragendem und Getragenem beruht, wie die Hauptschwierigkeit, so auch der Hauptreiz der gothischen Bauweise; dieselbe wurzelt und culminirt im Gewölbebau, welchem gegenüber die flache Abdeckung stets als ein weniger Entwickeltes erscheinen wird, wobei es auf ein Mehr oder Weniger, auf eine organische Durchbildung des Einzelnen zu einem harmonischen Ganzen nicht wesentlich ankommt.

ward, so brauche ich nur noch auf die Flächen-Decoration, die aus überreichem Stabwerk besteht, und auf die Façadenbildung hinzuweisen, auf deren regelmässigen Bau wenig Rücksicht genommen war, so wie auch die Portale an sich nicht zu einer selbständig wirkenden baulichen Entfaltung gelangten. Sie (die Portale) sind niedrig und erscheinen nur dadurch etwas erhöht, dass sie im Spitzbogen sich öffnen, so dass der gerade Sturz und damit auch das Bogenfeld verschwunden ist. Die Vorhalle, die oft vor den Portalen sich ausbreitet, heisst in England „Galliläa". — Die Thürme erhalten nur selten schlanke Spitzen, sondern werden regelmässig horizontal abgeschlossen mit einem Zinnenkranze und kleinen Spitzen (Fialen) an den Ecken. Auch um das niedere, beinahe flache Dach zieht sich ein hoher Zinnenkranz, so dass es hinter diesem ganz verschwindet.

Wir können sonach die englische Gothik damit charakterisiren, dass wir sagen, es trete in ihr ein strenger Horizontalismus überwiegend in Kraft, so dass die Kirchen gedrückte Verhältnisse erhielten, die hinter denen der französischen Kathedralen weit zurückstehen.

Wenn wir nun die Denkmäler englischer Gothik betrachten wollen, so haben wir drei Zeitperioden zu unterscheiden, in denen sich der gothische Stil allmählich ausgestaltete. Und zwar ist jede dieser Perioden durch ungefähr ein Jahrhundert begränzt, indem der sogenannte frühenglische Stil (*early English*) während des 13. Jahrhunderts, der decorative Stil (*decorated style*) im Verlaufe des 14. Jahrhunderts herrschte, bis gegen den Beginn des 15. Jahrhunderts der sogenannte Perpendicularstil zur Geltung kam.

Aus der Periode des frühenglischen Stiles, der durch strenge Einfachheit der Grundformen und reiches Leben in der Detailbildung charakterisirt ist, sind besonders anzuführen die Kathedrale zu Canterbury und die Westminsterkirche (1270) zu London, besonders aber die edel anmuthige, von 1220—1258 erbaute Kathedrale von Salisbury, deren Maassverhältnisse für die englische Raumbehandlung bezeichnend sind. Bei einer Gesammtlänge von 430′ hat nämlich das Mittelschiff nur eine Breite von 33′ und eine Höhe von 78′. Ferner sei hier erwähnt die 524′ lange Kathedrale von Lincoln und besonders die edelste Entfaltung dieses Stiles in der Kathedrale von Lichfield, deren östliche Theile schon in die folgende, decorative Periode hinüber gehören. Diese Periode ist charakterisirt durch grösseren Reichthum der Einzelnformen, die bis in's Kleinste ausgebildet sind, besonders durch die Aufnahme üppiger Maasswerkmuster in den Fenstern, die statt des Lanzettbogens einen breiteren Spitzbogen haben, so wie durch die häufige Anwendung der Stern- und Netzgewölbe. Aus dieser Periode mögen besonders hervorgehoben werden die Kathedrale von Exeter (1327—1369) und die prächtige und grossartige Kathedrale von York.

(Fortsetzung folgt.)

Der neue Kirchenschmuck.

Zu allgemeinem Bedauern der für die kirchliche Kunst sich interessirenden Kreise ging vor zwei Jahren der „Kirchenschmuck" ein. Wir freuen uns, sein Wiederaufleben hiermit anzeigen zu können.

Im Verlage von Pustet in Amberg (Habbel) erscheint:

Kirchenschmuck. Neue Folge.

Herausgegeben von **G. Dengler**, Domvicar in Regensburg.

Sammlungen von Vorlagen für kirchliche Stickereien, Holz- und Metallarbeiten und Glasmalereien.

Die Zeitschrift will laut Prospectus nur als Fortsetzung des verdienstvollen stuttgarter „Kirchenschmuck" gelten. Sie bietet auf dem Gebiete der sogenannten kirchlichen Kleinkünste stilgerechte und leicht ausführbare Muster für kirchliche Gewänder in reicher und einfacherer Ausstattung, für liturgische Geräthschaften in Holz und Metall, für Altäre und sonstige Kircheneinrichtungen. Endlich soll im Besonderen eine grosse Auswahl von goth. und rom. Mustern für Glasmalereien aus alten Kirchen in Deutschland, Frankreich und Italien vorgeführt werden. Sowohl im Texte als in der Ausführung der Tafeln ist auf möglichste Deutlichkeit Rücksicht genommen. Für den praktischen Werth dieser Zeitschrift zeugen ausserdem noch die Beilagen von Schablonen zum Uebertragen der Zeichnungen auf den Stoff so wie die nach der Natur in Photolithographie aufgenommenen Stickereien. Die Heranziehung von tüchtigen und erfahrenen Kräften aus jedem Fache der kirchlichen Kunst wird dem neuen „Kirchenschmuck" eine extensiv und intensiv gedeihliche Wirksamkeit geben.

Der „Kirchenschmuck" erscheint in vierteljährigen Heften in Grossquart; jedes Heft enthält 6 bis 7 Tafeln und mehrere Bogen Text in 3 Sprachen; das Heft kostet 1 Thlr. = 1 fl. 48 kr. = 4 Frcs.

Heft 1 enthält ein Vorwort von Pfarrer Schwarz, Einleitung, technische Vorbemerkungen über kirchl. Stickerei. Die 7 Tafeln: Pluvialschild (Mariä Verkündigung von Prof. Klein in Wien), Caselkreuz mit Stola, Pallenkreuzchen, Bordure und Kreuz für bischöfliche Handschuhe, Mittelstück eines Velums sammt Endstück, romanisches Glasgemälde (Immaculata), goth. Aspergill, rom. Rauchfass, Kreuzwegrahmen in Holz und Stein. Auch den Inhalt der 3 übrigen Hefte gibt der Prospectus an; er ist reich und praktisch. Das mir vorliegende Heft ist ausgezeichnet.

Möge ein zahlreiches Abonnement diese Opfer lohnen!

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.



Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 21. Köln, 1. November 1872. — XXII. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Der Hahn und der Hase.[1])

(Nebst einer artistischen Beilage.)

In den früheren christlichen Jahrhunderten, wo man Alles aus der Bibel zog und Alles auf dieselbe zurückbezog, hat man eine eigene biblische Thier- und Pflanzenkunde ausgebildet; jeder in der Bibel vorkommenden Pflanze, jedem in derselben erwähnten Thiere (und später auch anderen) wurde eine sinnbildliche Bedeutung beigelegt. So ist es ja allbekannt, dass den Evangelisten Thiere als Sinnbilder beigegeben wurden und noch werden, dass der Heiland selbst in den fünf ersten Jahrhunderten des Christenthums, wo man sich scheute, denselben in menschlicher Gestalt darzustellen, als Lamm, als Fisch, als Löwe abgebildet wurde. Und desshalb finden wir in und um unseren älteren Kirchen unzählige Thiergestalten, z. B. am paderborner Dome eine Sau, welche in ein Horn bläst, und dabei einen Esel, der die Geige spielt. Alle diese, oft wunderlichen Thiergestalten haben eine sinnbildliche Bedeutung, deren Verständniss unserer materiellen Zeit gänzlich abhanden gekommen ist. Diese Behauptung mag nur durch ein Beispiel erläutert und bewiesen werden. Es ist Allen bekannt, dass auf der Spitze katholischer Kirchen in der Regel nach uraltem Brauche ein, oft vergoldeter, Hahn glänzt. Beachten und betrachten wir denselben wohl anders, als Wetterfahne? Warum hat man denn gerade einen Hahn zur Wetterfahne gemacht? „Damit der Küster nicht jeden Morgen das Ei zu holen braucht“, sagen die Kinder, „sonst hätte man ein Huhn darauf gesetzt!“ — Setzen wir Scherz bei Seite, und fragen nochmals: „Wesshalb ein Hahn auf der Spitze fast jedes katholischen Kirchthurms?“ so lautet die Antwort: Dieser Hahn hat eine tiefere sinnbildliche Bedeutung.

Der Hahn wird oft auf Bildern neben dem h. Petrus dargestellt, weil dieser Apostel seinen Meister drei Mal verläugnete, ehe der Hahn krähete. Der reuige Petrus mit seinem Hahne ist daher ein Sinnbild des reumüthigen Sünders und kommt desshalb sehr oft auf altchristlichen Grabdenkmälern vor. — Aber wesshalb auch auf den Thürmen?

Der goldene Hahn ist ein uraltes Sinnbild des Lichtes, so wie der rothe Hahn des Feuers Sinnbild ist, nicht bloss wegen seiner Farbe, sondern hauptsächlich auch, weil er vor dem Aufgange der Sonne krähet und das kommende Licht ankündigt. *Ales diei nuntius* heisst er desshalb in dem schönen Hymnus des Prudentius. Daraus erklärt sich, warum man seit den ältesten Zeiten einen vergoldeten Hahn auf die Spitze der Kirchthürme setzt: er soll den Heiland bedeuten, der aus Nacht zum Lichte führt, dessen Auge hoch über der Gemeinde wacht. Aus demselben Grunde brachte man auch auf altchristlichen Gräbern den Hahn an, der in der Nacht des Grabes den Morgen der Auferstehung verkünden sollte. Unsere aufgeklärte Zeit betrachtet den Hahn nur als Wetterfahne und lacht über mittelalterliche Finsterniss und Dummheit.

1) Vortrag, gehalten in der Versammlung des „Vereins für Geschichte und Alterthumskunde Westfalens“ zu Driburg am 29. August 1872.

So wie der fast auf jedem Kirchthurme glänzende Hahn, so hatte auch fast jedes andere, wenn auch äusserst selten an und in Kirchen vorkommende Thier, selbst der furchtsame Hase, eine tiefere, sinnbildliche Bedeutung.

Und damit wäre ich bei meinem eigentlichen Thema angelangt. Weil sich darüber nicht sehr viel sagen lässt, so habe ich mir erlaubt, dem Hasen den Hahn beizugesellen, und über diesen, weil er höher steht, als der Hase, da er ja hoch in den Lüften schwebt, zuerst gesprochen. Wenden wir uns jetzt zum Hasen.

Den armen Hasen hat, wie Jedermann weiss, die Mutter Natur ohne Waffen zu seiner Vertheidigung gelassen. Der Fuchs kann beissen, und das kleine Bienchen kann seinen Verfolger stechen; aber womit kann der Hase sich wehren? Mit gar nichts; der Arme kann nur „das Hasenpanier ergreifen“, wie man zu sagen pflegt, er kann nur laufen. Und kaum ist er einem Verfolger entronnen, dann wird er von einem zweiten, bald darauf von einem dritten aufgescheucht und so hin und her gehetzt, bis er endlich seinem Geschicke erliegt. Λαγὼ βίον ζῆν sagten die Griechen, „ein Hasenleben führen“, d. i. ein elendes Leben unter beständiger Angst. Desshalb vergleicht Geiler von Kaisersberg, ein Dichter des 15. Jahrhunderts, das Leben des Christen mit dem des Hasen, weil auch der Sterbliche in diesem Leben ohne Ruhe und Rast umher getrieben wird und sein Herz Ruhe und Frieden erst findet „dort, wo es nicht mehr schlägt“.

In der Kirche von Tüngenthal wird „Unsere liebe Frau zum Hasen“ verehrt, weil einst ein Hase, der von Hunden verfolgt wurde, sich auf den Altar des der allerseligsten Jungfrau geweihten Kirchleins flüchtete und die Hunde, als sie das Häslein an der geweihten Stätte erblickten, wie von unsichtbarer Hand zurück gehalten und vom Zauber erfasst, demüthig vor dem Altare stehen blieben.

Nach der Legende flüchtete ferner ein verfolgter Hase in den Aermel des h. Albertus, ein anderer nahm in seiner Noth zum h. Bernard seine Zuflucht, ein dritter floh in die Capuce des h. Marculphus.

Der Hase ist also das Bild des Hülfsbedürftigen, des verfolgten, „mit allen Hunden gehetzten“ Menschen, welcher in seiner Angst und Noth, in Trübsal und Gefahr sich an die Heiligen wendet, in ihren Schutz sich stellt, und welchen Gottes Macht durch seine Heiligen rettet.

Und wer unter den hülfsbedürftigen Menschenkindern ist denn am hülfsbedürftigsten? wer steckt in der grössten Noth, wer schwebt in der grössten Gefahr? Das ist der Sünder, dem sein schuldbeladenes Gewissen nimmer Ruhe, nimmer Rast lässt, den Gewissensbisse foltern und nimmer ruhen lassen, bis er reumüthig zurückkehrt, wie der verlorene Sohn, zu Gott, seinem Vater. Desshalb sagt der h. Augustinus, der Hase sei ein Bild des reumüthigen Sünders, welcher, von Gewissensbissen wie von bissigen Hunden fortwährend verfolgt, in das Haus des Herrn sich flüchte, zu Gott zurückkehre.

Auch wird anderswo der Heiland selbst durch einen Hasen versinnbildet, denn das griechische Wort λαγώς, welches „Hase“ bedeutet, gleicht, abgesehen von einem Buchstaben, dem griechischen Worte λόγος, wodurch bekanntlich der Heiland bezeichnet wird.

Zum Schlusse erlaube ich mir noch, einer eben so interessanten, als weithin bekannten plastischen Darstellung, welche aus drei Hasen besteht, mit wenigen Worten zu gedenken.

Steht man auf dem freien Platze, welcher vom Pürting am paderborner Dome eingeschlossen wird, und wendet seinen Blick nach Norden, so erblickt man im mittleren Fenster des nördlichen Flügels des Pürtings drei in Stein (als M.) ausgehauene, von einem steinernen Kreise umgebene Hasen. Jeder Hase hat zwei Ohren und doch sind im Ganzen nur drei Ohren da, obgleich sechs nöthig wären. Wie ist das möglich? Dieses interessante Bild wird in Reisebeschreibungen, in Handbüchern der Geographie und in Conversations-Lexicis sehr oft als das Wahrzeichen der Stadt Paderborn bezeichnet.

Jeder wird fragen: Wozu diese Darstellung? was sollen diese drei Hasen mit nur drei Ohren bedeuten? Vielleicht sind dieselben aus einem wunderlichen Einfalle eines Steinmetzen hervorgegangen und haben gar keine Bedeutung? Das ist keineswegs anzunehmen; alles und jedes ähnlicher Art, was die christliche Kunst des Mittelalters geschaffen, hat eine tiefere, symbolische Bedeutung, und bei unserem Bilde ist dieselbe leicht aufzufinden, was bei manchen anderen sehr schwer, ja, oft unmöglich ist.

Es ist allgemein bekannt, dass durch das gleichseitige Dreieck sehr oft die h. Dreinigkeit dargestellt wird und durch den Kreis die Ewigkeit; hier haben wir beides, zuerst den Kreis, und in demselben die drei Hasenohren, welche ein gleichseitiges Dreieck bilden. Dann sind aber doch die Hasen überflüssig? Nicht ganz, denn ohne die Hasen würde Niemand erkennen, dass das gleichseitige Dreieck aus Ohren bestehe. Nun, dann hätte man statt der drei

Ohren drei Linien setzen sollen! Wir, in unserer materiellen, prosaischen Zeit würden das thun, aber der schöpferische Geist unserer Vorfahren liebte andere Formen, andere Gestalten. So ist nach Angabe des berühmten französischen Archäologen Didron die h. Dreifaltigkeit auf alten Bildern durch drei gleiche Fische, durch drei gleiche Adler u. s. w. dargestellt, welche in keiner Verbindung mit einander stehen. Auf unserem Bilde dagegen stehen die drei Hasen mit einander in innigster Verbindung, nämlich durch die Ohren; denn von den beiden Ohren, welche jedem der drei Hasen gehören, gehört auch eins jedem der beiden anderen; und denken wir uns die Ohren einen Augenblick als Lichtstrahlen, so strömt das Licht aus jedem der drei Köpfe in zwei Strahlen in die Köpfe der beiden anderen. Es lässt sich nicht läugnen, dass diese Darstellung etwas ungemein Sinniges und zugleich Tiefes enthält.

Und diese Innigkeit und Sinnigkeit der Composition tritt noch mehr hervor, wenn wir zu erforschen suchen, wesshalb der Künstler nicht auch hier etwa drei Adler gewählt hat, drei Adler, die zur Sonne emporsteigen, sondern drei Häslein — ein Einfall, welcher auf den ersten Blick ans Komische zu gränzen scheint.

Welches Thier ist wehrloser, als der Hase? Wie leicht würde der Arme nicht zu fangen sein, wenn er mit seinem scharfen Gehöre den Feind nicht schon in der Ferne witterte! Das leiseste Geräusch dringt an sein Ohr; so vernimmt auch das Ohr des Vaters, welcher über uns wacht, selbst das leiseste Gebet aller seiner Kinder. „Die Augen des Herrn", sagt der Psalmist, „sehen auf die Gerechten und seine Ohren hören ihre Bitten" (Ps. 33, 16). So wie nur drei Ohren, so sind auch nur drei Augen auf dem Bilde zu sehen. Der Hase schläft mit offenen Augen; selbst schlummernd hält er sie offen. So wacht auch fort und fort Gottes Vaterauge über die Menschenkinder; nie schliesst es sich im Schlummer.

„Nicht blindem Zufall dient die Welt;
„Das Auge, ewig rein und klar,
„Nimmt aller Wesen liebend wahr!"

Paderborn. Giefers.

Der gothische Baustil.

Von Dr. J. Dippel.

(Schluss statt Fortsetzung.)

Die Gothik in England.

Der Baustil der dritten Periode führt den Namen Perpendicular-Stil hauptsächlich wegen des Fenstermaasswerkes, das in parallelen Stäben gitterartig bis in die Bogenumfassung aufsteigt und manche andere Formen zwischen sich einschliesst (wie die oberen Thurmfenster zu York zeigen). Auch alle Flächen sind mit einem Netze solcher Maasswerkbildungen übersponnen. Zu diesen geradlinigen Umrahmungen und Verzierungen kommt dann noch die Anwendung des geschweiften Kielbogens oder des sogenannten „Eselsrückens" und des gedrückten, eingezogenen, flachen und breiten „Tudorbogens", der so recht den weltlichen Charakter des englisch-gothischen Stiles ausprägt. Auch das Gewölbe hat in diesem Stile etwas Eigenthümliches, indem es eine förmliche Fächergestalt annimmt, da es mit seinen unzähligen Rippen sich auf und nieder schwingt und freistehende Schlusssteine hat, die zapfenartig niederhängen, so dass die Gewölbe zum Theile frei zu schweben scheinen. Diese Schlusssteine waren reich verziert, eben so auch die Gewölbekappen, bei deren Ornamentation unermessliche Maasswerkfüllungen im bunten Spiel von geometrischen Figuren die Flächen zwischen den Rippen bedeckten.

Dieser hier bezeichnete Stil fand besonders Anwendung in kleineren, den Kathedralen hinzugefügten Werken, wie in der Lady-Chapel, in Capitelsälen und Kreuzgängen, so wie in weltlichen Bauten, als Burgen, gelehrten Schulen und Collegien. Unter den Bauwerken dieser Art sind zu nennen: die Schlosscapelle in Windsor; in Cambridge die Capelle des Kings-College; die Kreuzgänge der Kathedrale von Gloucester; das Capitelhaus der Kathedrale zu Exeter; den höchsten Glanz aber erreichte dieser Stil an der Capelle Heinrich's VII., die von 1502 bis 1520 dem Chore der Westminsterkirche zu London angebaut wurde. Auch die New-College-Capelle zu Oxford (1380) gehört hieher und ist neben der Kings-Capelle zu Cambridge eines der wichtigsten Denkmäler dieser Bauweise.

Von den ausschliesslichen Profanbauten mag erwähnt werden die Halle des Christ-Church-College, und die grosse Halle des Schlosses von Eltham u. m. a.

Die Gothik in Deutschland.

Obgleich die gothische Bauart eigentlich die deutsche Bauweise ist und als solche auch von fremdländischen Schriftstellern bezeichnet wird, so ist sie doch erst geraume Zeit später in Deutschland aufgetreten als in Frankreich, in den Niederlanden und in England. Während in England schon 1174 gothisch gebaut wurde und in Frankreich die Abteikirche von St. Denis schon aus dem Jahre 1140 stammt, ist in Deutschland vor dem Jahre 1227 keine vollständig gothische Kirche nach-

weisbar, obgleich schon früher in fremden Ländern deutsche Baumeister in diesem deutschen Stile bauten. So wird schon im Jahre 1214 an der Kirche zu Rouen der Baumeister Ingelram erwähnt, gewiss ein Deutscher, wie man aus der späteren Französirung seines Namens in Enguerrand schliessen darf. Und in Italien begegnen wir um das Jahr 1228 dem deutschen Baumeister Jacob (wahrscheinlich Jacob von Stein, Jacob Lapo), der die Kirche von Assisi baute und daselbst so wie in Arezzo bis in das Jahr 1277 thätig war. Es scheint also, dass der Deutsche schon damals seine jetzige Art hatte, vermöge welcher er nur das hochschätzt, was weit her ist, und eine deutsche Leistung nur anerkennen lernt, wenn dieselbe ausser Landes Geltung gewonnen hat. So ging es also auch mit der deutschen Baukunst; denn es wäre sonst nicht wohl einzusehen, warum andere Völker von einer deutschen Baukunst reden sollten, in welcher doch in Deutschland selbst nicht gebaut wurde, und doch wird der Name „deutsche Baukunst" schon im Mittelalter gebraucht.[1])

Eben dieser Umstand, dass in Deutschland die deutsche Bauweise erst in Uebung kam, nachdem sie in Frankreich bereits eine hohe Stufe der Entwicklung erreicht hatte, erklärt es uns, wie es komme, dass in Deutschland der strenge oder frühgothische Stil sehr selten vorkommt, sondern zumeist der reiche und noch mehr der spätgothische Stil zur Anwendung kam. Denn das Vorbild der gothischen Bauten im ganzen Abendlande, der Dom zu Amiens, von 1220—1288 erbaut, zeigt schon eine ziemlich freie Entwicklung des gothischen Stiles. Und in dieser seiner bereits ziemlich vollendeten Gestalt wurde dieser Stil in Deutschland aufgenommen und dann zu einer so consequenten Entwicklung und Durchbildung geführt, wie er sie in keinem anderen Lande hatte finden können. Gerade die deutsche Gothik ist es, die wir oben, wo wir das System dieses Baustiles besprachen, im Auge hatten, wesshalb hier von den localen Eigenthümlichkeiten in Deutschland nicht mehr gesprochen zu werden braucht. Nur auf die schon bei der Betrachtung der romanischen Periode erwähnte Eigenthümlichkeit des nordöstlichen Deutschlands, von Westfalen bis nach Preussen hin, muss hier neuerdings hingewiesen werden, nämlich auf die daselbst zahlreichen Hallenkirchen, eine Eigenthümlichkeit, die dem gothischen Stil einen neuen Charakter verlieh. Durch die Emporführung der Seitenschiffe zur Höhe des Mittelschiffes erhielten nämlich die Pfeiler, die anfänglich bei runder Grundform acht oder vier Dienste haben und später seit der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts ohne dieselben ganz nackte Rundpfeiler sind, eine ungemein schlanke Gestalt. Auch die Fenster mussten eine bedeutende Höhe erhalten, wollte man nicht zu mangelhafte Beleuchtung und zu grosse Mauerflächen haben. — Das Aeussere machte einen nicht ganz befriedigenden Eindruck, da das ungeheure, über alle drei Schiffe hingebreitete Dach den Gesammteindruck zu sehr beherrschte. Desshalb gerieth man auf den Gedanken, das Dach zu gliedern, dadurch, dass man den einzelnen Pfeiler-Abständen entsprechend niedere Quergiebel anwendete, deren Flächen, mit Maasswerk verziert, der Seitenansicht einen nicht unpassenden Abschluss verliehen. In Westpreussen endlich suchte man die kolossale Bedachung dadurch zu umgehen, dass man jedem Schiffe der Länge nach ein besonderes Dach gab, dessen Giebel für die künstlerische Entwicklung der Façade einflussreich wurden (Parallel-Dächer). Im Uebrigen sind diese westphälischen Hallenkirchen sehr einfach gehalten.

Indem wir nun nach diesen Bemerkungen daran gehen, die wichtigsten Denkmäler deutscher Gothik namhaft zu machen, haben wir auch hier zu unterscheiden zwischen den einzelnen Hauptepochen, innerhalb deren die Bauten aufgeführt wurden. Wie in anderen Ländern, so sind auch in Deutschland drei Perioden der Gothik festzuhalten, nur ist die Zeit derselben um etwa fünfzig Jahre später zu setzen als in den übrigen Ländern.

In der ersten Periode oder in der Zeit des frühgothischen oder strengen Stiles — also im dreizehnten Jahrhundert — sind nur wenige gothische Bauten aufgeführt worden, da die Anhänglichkeit der Deutschen an den romanischen Stil nur sehr allmählich durch die Vorzüge des gothischen geschwächt werden konnte. Ganz verdrängen liess sich indess die Liebe zum romanischen Stile nicht, vielmehr wurden gerade im dreizehnten Jahrhundert erst einige der glänzendsten Werke dieses Stiles aufgeführt. Kein Wunder darum, wenn wir in den ersten Bauten, welche die Tendenzen des gothischen Stiles verrathen, das gothische Element noch im Kampfe mit den romanischen Ueberlieferungen antreffen, wie es in dem um das Jahr 1212[1]) begonnenen Chore des Domes von Magdeburg und auch in dem ältesten Theile der St. Gereonskirche in Köln, nämlich in dem zehn-

1) In Deutschland dagegen nannte man ihn den „französischen Stil" (*opus francigenum*), was ein Beweis dafür ist, dass dieser Stil wirklich von Frankreich nach Deutschland gekommen. (Springer, S. 185.)

1) Nach Anderen 1208 oder 1212 oder 1218.

seitigen, 1212 bis 1227 erbauten Schiffe, thatsächlich der Fall ist.

Die erste ganz gothische Kirche ist die von 1227 bis 1244 aufgeführte Liebfrauenkirche in Trier, an der sich schon die schöpferische Kraft der deutschen Meister offenbart, da sie eine ganz originelle Aufnahme des Stiles verkündet, indem in ihr der Centralbau durch das gothische System und den französischen Capellenkranz eine Neubelebung fand. Diese Anwendung der gothischen Form auf den Centralbau ist vielleicht der Grund, warum Kreuser diese Kirche ignorirt und dagegen behauptet: „Die älteste Kirche in der deutschen Weise ist die des deutschen Ordens oder der heiligen Elisabeth zu Marburg, in welcher die alte Bauweise vollständig abgethan, und die neue Veränderung vollständig entwickelt erscheint. Der Grundstein wurde am Vorabend des Festes Mariä Himmelfahrt im Jahre 1235 gelegt, also sieben Jahre nachdem Jacob Lapo seinen deutschen Bau in Italien begonnen hatte. Im Jahre 1283 wurde die Elisabethkirche vollendet, erhielt aber noch bis zum Jahre 1314 verschiedene Zusätze, wahrscheinlich der weiter entwickelten Kunst." Merkwürdig ist diese Kirche besonders desshalb, weil sie in ihrer Chor- und Querschiffbildung auf die ältere rheinische Anlage eines polygonen Abschlusses zurückgeht und in ihrem Langhause das wichtige Beispiel der ersten gothischen Hallenkirche bietet, die durch zwei über einander befindliche Fensterreihen beleuchtet und erhellt wird.

Im Jahre 1247 hatte in Köln eine Feuersbrunst den dortigen, im byzantinischen Stile erbauten Dom zerstört, was in so fern als ein glückliches Ereigniss bezeichnet werden darf, als nun an dessen Stelle jener Wunderbau erstehen sollte, der an der Spitze der deutsch-gothischen Bauten, ja, an der Spitze der germanischen Architektur überhaupt steht. Der Bau ward darauf berechnet, dem Herrn ein Münster zu bauen, welches einer so hohen Gabe, wie die aus dem Morgenlande nach Köln gebrachten und 1178 von Reinold geschenkten h. Leiber der heiligen drei Könige sind, würdig wäre. Der Erzbischof Engelbert Graf von Berg hatte bereits zu einem solchen Baue Schätze und Pläne gesammelt, starb aber als Martyrer für Recht und Ordnung, bevor noch an den Beginn des Baues geschritten werden konnte. Und so war es dem Erzbischof Konrad von Hochstetten vorbehalten, am 14. August 1248 den Grundstein zum Chorbaue des kölner Domes zu legen, dessen eigentlicher Bau wohl nicht vor 1249 beginnen konnte. Indess wollte man anfänglich, wie es scheint, den Bau in einer anderen Bauweise aufführen, bis die neue Steinmetzkunst über die alte Weise den Sieg davon trug und Meister Gerhard nach geschlichtetem Streite 1257 die Bauweise änderte nach einem Plane, an welchem wahrscheinlich Albertus Magnus (der ja in Amiens, wo der Dom bereits der Vollendung entgegenging, wohl bekannt war), und der paderborner Bischof Simon von der Lippe Theil hatten. Obwohl nun der Bau mit Eifer begonnen war, konnte er doch zu keinem Abschlusse gebracht werden, da sich bald nach dem Beginne des Baues grosse Hindernisse gegen die stetige Fortführung desselben erhoben in den beständigen Zwistigkeiten der Stadt mit ihren herrischen Erzbischöfen. Und so kam es, dass die Einweihung des Chores, des einzigen Theiles der an dem alten Baue vollendet wurde, erst 74 Jahre nach der Grundsteinlegung, im Jahre 1322, Statt fand. Erst nach diesem vorläufigen Abschlusse des Chores wurde der alte Bau allmählich niedergerissen, um dem langsam vorrückenden Baue des Langhauses zu weichen, woran sich zuletzt der Bau der Querschiffe anschliessen sollte. Bei dem einen derselben kam es nicht ein Mal zur Grundsteinlegung. Das Langhaus selbst wurde im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert bis zur Höhe der Seitenschiffe vollendet, die nördlichen Seitenschiffe wurden eingewölbt und der südliche Thurm auf ein Dritttheil seiner Höhe gebracht und erhob sich 190′ über der Erde, während der nördliche kaum 30′ emporragte, als der Bau im Anfange des sechszehnten Jahrhunderts momentan, dann in Folge der Reformation und des heillosen confessionellen Haders, der die Herzen der Deutschen vergiftet hat, dauernd unterbrochen wurde. Mit Recht konnte darum Lasaulx sagen: „Die äussere Geschichte des kölner Domes ist traurig, wie die gleichzügige des deutschen Volkes." In der That ist es traurig, gestehen zu müssen, dass „die Trümmer des Werkes dreihundert Jahre lang dastanden, ein Denkmal erhabener Sinnesart, beharrlichen Willens, kunstreichen Vermögens und der Alles zerstörenden Zwietracht, — ein Sinnbild der gesammten Geschichte unseres einst grossen Vaterlandes." Gewiss ist darum der Wunsch gerechtfertigt: „Wollte Gott, dass die Wiederaufnahme des Baues seit dem Jahre 1821 ein Zeichen der schwindenden Zwietracht wäre und der wiederkehrenden Eintracht!" Ein Wunsch, der sich nun zu erfüllen scheint! Dieser denkwürdige Bau, dessen Länge im Inneren (Langhaus und Chor) 458′ 8″ und im Aeusseren 490′ 8″ und dessen Breite aussen mit den Thürmen 205′ 7″ und ohne Thürme 183′ beträgt bei einer Länge des Querschiffes von 250′ 6″ und einer Höhe des Mittelschiffes von 150′, welcher eine lichte[1]) Breite

1) Das ist Mittelschiffbreite.

von nur 44′ gegenübersteht[1]) — dieser denkwürdige Bau, ausgeführt aus Trachyt von graugrüner Farbe, der am Drachenfels gebrochen wurde, besteht aus fünf Theilen: aus der Vorhalle, die zugleich den Unterbau der auf die Höhe von 480′ projectirten Thürme und der Façade bildet; aus dem Langhause und dem Chore, und aus dem zwischen das Langhaus und das Chor eingeschobenen Querhause. Seine Grundform ist demnach die eines Kreuzes. Das Langhaus und das Chor sind in fünf Schiffe getheilt, von denen das mittelste und höchste doppelt so breit ist als je eines seiner niederen Seitenschiffe, das Querhaus hat drei Schiffe.

Dass die lange Bauzeit und die innere Entwicklung der Gothik selbst in den einzelnen Bauformen einige Veränderungen hervorrief, ist begreiflich: „Die Pfeilerbündel im Chore haben noch nicht das lebendige Profil der Schiffspfeiler, die Knäufe der letzteren einen reicheren Schmuck; die gleiche Verschiedenheit bemerkt man im Stab- und Maasswerke des nördlichen Seitenschiffes und der unteren und oberen Fenster des Chores; dieser selbst ist in seinem Oberbaue glänzender angelegt, als es ursprünglich wohl beabsichtigt war. Der Entwurf der Façade und der Thürme, der sich durch einen glücklichen Zufall im Originale erhalten hat, ist nicht im dreizehnten, sondern im vierzehnten Jahrhundert geschaffen, ja, selbst die hässlichen Formen der spätesten Gothik haben sich an dem ersten nördlichen Strebepfeiler verewigt. Dennoch ist die Grundeinheit der Anlage vollkommen gewahrt und der Gedanke zu dem Riesenbau unstreitig eine That des dreizehnten Jahrhunderts.“

Im kölner Dome, dessen ganzes Chor sammt Umgang und Capellenkranz mit dem der Kathedrale von Amiens fast identisch ist, hatte der deutsche Stil seine selbständige Vollendung erreicht. Nach diesem Muster wurden nun, wenn auch in kleinerem Maassstabe, mehrere Kirchen gebaut, so besonders die Cistercienserkirche zu Altenberg bei Köln (1255—1379). Von den übrigen Kirchen der Rheinlande mögen hier angeführt werden: die Stadtkirche zu Ahrweiler (1260), dann die zierliche, originelle und durch glänzende Prachtdecoration des Aeusseren ausgezeichnete Katharinenkirche zu Oppenheim (1262—1317). Auch das Münster in **Freiburg**, welches als die drittschönste Kirche in Deutschland gilt, reicht in seinen Anfängen in das dreizehnte Jahrhundert zurück. Hat auch dessen Langhaus noch etwas Schweres, so wird dieser Mangel hinlänglich gut gemacht durch den vor die Façade hinaustretenden Westthurm, welcher das edelste Beispiel aller wirklich ausgeführten durchbrochenen Thurmhelme ist. Endlich führe ich noch an die grossartige Kathedrale von **Strassburg** (1275) mit ihrer von Erwin von Steinbach 1277 begonnenen Façade und dem später ausgeführten durchbrochenen Thurmhelme.[1])

Aus dem übrigen Deutschland seien erwähnt der im Jahre 1275 durch Meister Ludwig begonnene Dom zu Regensburg, der, mit Weglassung der reicheren französischen Chorbildung jedem der drei Schiffe einen selbständigen polygonen Abschluss gebend, den deutschgothischen Stil in besonders edler und klarer Weise repräsentirt,[2]) welche fortan in Deutschland die beliebtere Grundform blieb. Auch die Lorenzkirche in Nürnberg wurde noch im dreizehnten Jahrhundert (1280) begonnen, wenn sie auch erst 1447 vollendet wurde, wie denn überhaupt die meisten bis jetzt angeführten Bauten, deren Beginn ins dreizehnte Jahrhundert hinaufreicht, wegen ihrer Grossartigkeit erst im vierzehnten Jahrhundert oder noch später ihren Abschluss fanden.

Im vierzehnten Jahrhundert hatte in Deutschland die gothische Bauweise ihre höchste Ausbildung und Vollendung erreicht, so dass Deutschland in künstlerischen Dingen als Reigenführer galt und durch seine Architektur fast die ganze europäische Welt beherrschte.

Aus dieser Zeit stammen: der Stephansdom in Wien mit drei gleich hohen Schiffen im Chor und einem fensterlosen Mittelschiff, wodurch er annähernd die Hallenform vertritt. In den Haupttheilen, von 1359—1519 gebaut, ist er eines der grossartigsten deutschen Bauwerke. Besonders wird der 435′ hohe Südthurm, der im Jahre 1433 vollendet wurde, von Kugler als der unter allen ausgeführten Thurmbauten glänzendste und gewaltigste bezeichnet, während Springer meint, dass man diesen Thurm über Verdienst gepriesen.

Im Jahre 1344 ward unter König Johann der Bau des St. Veit-Domes in Prag begonnen, aber nur der grossartige, im französischen System ausgeführte Chorbau erhielt seine Vollendung und ward 1385 eingeweiht. — Nach diesem Vorbilde ist auch die im Jahre 1380 begonnene Barbarakirche zu Kuttenberg gebaut. Aus dem Jahre 1350 besitzt Köln in der Antoniter-, jetzt protestantischen Kirche, einen einfachen und schmucklosen deutschen Kirchenbau.

1) Diese Maasse sind nach den Angaben von Lasaulx und Urlichs, Lübke und Springer weichen etwas ab.

1) Ueber die Bedeutung des strassburger Münsters für die Kunstgeschichte siehe Deutinger, Gebiet der Kunst, S. 316.

2) Auch der Anfang des Schiffbaues am Dom zu Halberstadt reicht noch ins dreizehnte Jahrhundert hinauf, wurde aber erst im vierzehnten Jahrhundert vollendet.



lltraf lith Coln

In Nürnberg sind die Liebfrauencapelle (1355) und das Chor der Sebalduskirche (1361—1377) im vierzehnten Jahrhunderte gebaut. Zu dem fünfschiffigen Münster in Ulm wurde am letzten Juli 1377 der Grundstein gelegt vom Bürgermeister Ludwig Kraft, und die Stadt hatte den Stolz, den Ehrenbau aus eigenen Kräften ohne fremde Beihülfe vollenden zu wollen.

In demselben Jahre (1377—1419) entstand auch die Mariencapelle zu Würzburg. Der Thurm aber kam später hinzu und wurde erst im Jahre 1441 gegründet.

Auch die Martinskirche in Landshut muss hier noch genannt werden, ein Backsteinbau in Hallenform, von 1392—1478 erbaut.

Haben wir bisher schon manche Hallenkirche verzeichnet (St. Martin in Landshut, die Liebfrauenkirche, St. Sebald und St. Lorenz in Nürnberg, und der Stephansdom in Wien), so sind dieselben im südlichen Deutschland doch ziemlich vereinzelt, während sie im nördlichen Deutschland vorherrschend sind. Ich nenne nur den Dom zu Meissen, die Marienkirche zu Prenzlau, ferner die Marienkirchen zu Stendal, Colberg und Danzig und die Katharinenkirche zu Brandenburg. Es wären zwar noch viele andere anzuführen, indess scheint es überflüssig, das Verzeichniss noch zu vermehren. Nur aus Süddeutschland mag noch, um auch aus dem fünfzehnten Jahrhundert ein Beispiel zu nennen, die Frauenkirche in München, gleichfalls eine Hallenkirche, angeführt werden, ein besonders mächtiges Werk, von 1468 bis 1488 erbaut durch Meister Jörg Gankoffen. Macht sie auch durch ihre Grösse (sie ist ohne die Thürme 316′ lang, 102′ breit und 115′ hoch) so wie durch die weiten, hohen Hallen, die schlanken Pfeiler und reichen Netzgewölbe einen bedeutenden Eindruck, so kann man sie doch kein geniales Werk nennen, wie denn überhaupt das fünfzehnte Jahrhundert als die Zeit des Bruches und der Vorbereitung der geistigen Umwälzung die Periode des allmählichen Verfalles der Gothik und der christlichen Architektur überhaupt bezeichnet. Zwar waren während desselben „die deutschen Steinmetzhütten überall noch so ziemlich thätig, ja, im Gefühle des Sinkens des Steinwerks mit Erneuerung und Gesetzgebung beschäftigt; aber ein kleinlicher Geist in Verzierung des Einzel- und Nebenwerkes ist schon sichtbar, und die Zeit war schon im Anzuge, wo gemäss dem kölnischen Volksausspruche die Meister nicht mehr nach Violen rochen“ (d. h., das nicht mehr konnten, was sie zu können meinten und können sollten). Es macht sich eine Abschwächung des edleren architektonischen Sinnes bemerkbar, und die Architektur gewinnt einen etwas handwerklichen Ausdruck, die Einzelheiten sind nicht frei von Künstelei und Willkür, namentlich machen sich an den Gewölben die spielenden Formen der Stern- und Netzgewölbe bemerklich. Indess muss man doch bekennen, dass in Deutschland „dieser decorative Stil eine ruhigere Mittellinie einhält und sich nicht zu der üppigen Verschwendung und der völligen Auflösung der Formenwelt in phantastisches Spiel steigert wie in England. Eine strengere Zucht und Schule scheint hier die Bauhütten zu durchdringen, und selbst in den willkürlichen Bildungen dieser Zeit zeigt sich meist ein klarer Sinn, eine ruhigere Empfindung. Der Eselsrücken und die Fischblase sind auch hier überwiegend gebraucht; im Inneren herrschen reichere Gewölbeanlagen, Stern- und Netzgewölbe aller Art. Die Profilirungen des Maasswerks verlieren an elastischer Spannung, die Stäbe durchschneiden sich oft in unruhiger Weise, das Laubwerk erhält eine theils schwülstige, theils knöcherne, bucklige Form, und zuletzt entartet die Steinbildung so weit, dass sie in Nachahmung verschlungenen Baumgeästes sich ergeht. An den Stämmen der Tragsäulchen, an Sockeln und Basen erscheinen mancherlei bunte Muster, rautenförmige und rundliche Stabverschlingungen, besonders aber Stäbe, die in Spiralwindungen den Schaft bedecken. Schliesslich findet auch oft eine Verbindung mit den Formen der neu auftauchenden Renaissance Statt.“

Die hier charakterisirte Gothik der Spätepoche in Deutschland ist durch eine so grosse Anzahl von Werken vertreten, dass es hier unmöglich ist, auch nur die vorzüglichsten derselben alle aufzuführen. Kugler hat damit volle dreissig Seiten angefüllt; dort also kann man sich näheren Aufschluss erholen. Uns genügt hier die Bemerkung, dass die meisten bereits früher angeführten Werke hier wiederholt verzeichnet werden müssten, da fast jedes derselben das eine oder andere Merkmal dieser Spätgothik an sich trägt, was sich aus der Dauer der Bauzeit erklärt, da ja viele der früher angefangenen Kirchen erst in dieser Periode vollendet wurden.

Wir schliessen darum unsere Betrachtung über die deutsche Gothik mit der Bemerkung, dass, wie in den anderen Ländern, so auch in Deutschland dieser Baustil nicht auf den Kirchenbau allein beschränkt blieb, sondern auch bei Profanbauten Anwendung fand. Und wenn auch der Profanbau in Deutschland nicht den Reichthum und die Grossartigkeit der flandrischen Städte erreichte, so fehlte es ihm doch auch nicht an Mannigfaltigkeit und edler Gestaltung. Ja, die Mannigfaltigkeit ist hier grösser als anderswo, da zu den Haustein-Bauten der westlichen und südlichen, und zu den Backstein-Bauten der östlichen und nördlichen Gegenden auch noch die

Holzfachwerks-Bauten des holzreichen Mitteldeutschlands hinzukommen. Unter den Haustein-Bauten sind besonders erwähnenswerth die Rathhäuser zu Braunschweig, Münster, Prag und Breslau und einzelne Privathäuser in Münster, Kuttenberg, Nürnberg und Lemgo u. s. w.

Im Backstein-Bau sind ausgezeichnet die grossartigen Rathhäuser in Bremen, Lübeck, Stargard und Hannover; ganz besonders aber das Schloss zu Marienburg, das grossartige Hauptschloss des deutschen Ordens.[1])

Schöne Beispiele des Holzfachwerkbaues finden sich in Braunschweig, Halberstadt, Quedlinburg, Hannover und Hildesheim; besonders zierlich ist das Rathhaus zu Wernigerode am Harz.

In Italien

ist zwar schon in der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts in deutschem Stile gebaut worden, wie bereits oben erwähnt wurde, aber dessungeachtet konnte sich hier diese Bauart nicht jene Geltung und Anerkennung verschaffen, die ihr fast in allen übrigen Ländern Europa's ist zu Theil geworden. Das italienische Volk hing ja gar sehr an den antiken Traditionen, von denen es sich durch eine von den ihm verhassten und gefürchteten Deutschen stammende Architektur keineswegs abbringen zu lassen geneigt war. Und wenn auch dem allgemeinen Zuge der Zeit nicht widerstanden werden konnte und dem gothischen Stile Eingang gelassen werden musste, so konnte er sich doch nicht in einer seinem innersten Wesen angemessenen Weise entfalten. Denn die deutsche Bauweise „blieb jenseit der Alpen eine unbegriffene Grösse, der man einzelne äusserliche Merkmale, den decorativen Theil, absah, deren Grund und Wesen aber unbekannt blieb". In Italien war ja der gothische Stil nur Ergebniss der Mode, nicht der Nothwendigkeit. Selbst die Naturbeschaffenheit des Landes schien dem gothischen Stile nicht besonders günstig zu sein, da sich in Italien nicht, wie in Deutschland, die spitz zulaufenden Bäume (Fichten), auch nicht eine den deutschen Alpen gleichkommende spitze Gebirgsbildung findet, sondern hier wie auch in der Pflanzenwelt mehr breitere und sich ausdehnende Formen und Bildungen vorherrschend sind. — Ist nun dieses auch nicht der einzige Erklärungsgrund, so ist es doch wenigstens ein bestimmender Einfluss auf die Geschmacksbildung und den Schönheitssinn, der in hohem Grade auch von der Angewöhnung abhängig ist. Und eben darum wird es uns wenigstens einiger Maassen begreiflich, warum sich in Italien der romanische Stil mit so zäher Energie behauptete, dass er nicht nur neben dem gothischen sich forterhielt und beständig in Uebung war, sondern dass er sogar in jenen Bauten, die der Gothik angehören, die Anlage und Composition des Ganzen bestimmt, so dass nur diese oder jene Motive der Detailbehandlung, der Gliederung, der schmückenden Zuthat den Anschluss an den gothischen Zeitgeschmack bekunden. So bildete sich denn eine Bauweise in Mischformen, die man in der That eben so gut dem Romanismus wie der Gothik zuweisen könnte.

Die eigenthümliche Tendenz der italienischen Architektur vom dreizehnten bis zum fünfzehnten Jahrhundert geht auf breite, weitgelagerte Raumordnungen von mässiger Höhe. Um diese Vorliebe für weitgespannte Räume befriedigen zu können, nahm man den Spitzbogen zu Hülfe, der also hier keineswegs die Bestimmung hatte, das Aufstreben aller Theile und die Auflösung der Mauermasse zu ermöglichen, worauf sonst der gothische Baustil abzielt. Statt dessen wollte man vielmehr die Horizontalbildung festhalten und grosse Wandflächen gewinnen, um die beliebt gewordenen ausgedehnten Wandmalereien anbringen zu können. Darum wurden auch die Fenster verkleinert und deren Ausdehnung bedeutend eingeschränkt und, wie im romanischen Stil, kreisrund geschlossen. Da das Mittelschiff nur in geringem Maasse die Abseiten überragte, so konnten an demselben nur geringe Lichtöffnungen angebracht werden, und so musste die Hauptbeleuchtung durch die hochliegenden Fenster der Seitenschiffe dem Inneren zugeführt werden. Wie hierin eine Verkennung des gothischen Princips gegeben ist, so spricht sich eine solche auch im Strebesystem aus, indem die Strebepfeiler auf das geringste Maass zurückgeführt und nur als einfache Mauerstreifen nach dem Vorbilde der Lisenen des romanischen Stiles behandelt wurden, während die Strebebogen meist ganz wegfielen. Eben so wie die Strebepfeiler, so wurden auch die Innenpfeiler romanisirt, indem man die Bündelpfeiler in mehr körperliche, vier- und achteckige Pfeiler oder in Rundsäulen verwandelte. Was aber sonst nirgends an gothischen Kirchen sich findet, das ist die ganz und gar dem romanischen Stile eigenthümliche Kuppel auf der Kreuzung von Langhaus und Querschiff, die hier mit Vorliebe angewendet wurde, während der Thurmbau vernachlässigt und ausgeschlossen wurde, da man sich damit begnügte, in der Nähe der Kirche einen Glockenthurm zu errichten. — Die Façade wurde als selbständiges Decorationsstück in prunkender Weise ausgebildet. Sie bestand regelmässig aus drei

1) Wie denn überhaupt die preussischen Ordensschlösser den eigentlichen Glanzpunct der norddeutschen Architektur bilden (siehe Springer, S. 189).

den Schiffen entsprechenden, aber sie beträchtlich überragenden Feldern, die mit je einem Giebel bekrönt waren, welche Giebel durch fialenartig aufsteigende, mit schlanker Spitze bekrönte Mauerpfeiler, an denen gothische Krabben und sonstige Detailformen angebracht waren, eingefasst wurden. — Um nun auch die Portale noch ins Auge zu fassen, so waren dieselben theils rundbogig, theils spitzbogig überwölbt und häufig von einem krabbengeschmückten Ziergiebel eingefasst. Die Wandprofilirung derselben erinnert mehr an romanische Formen, in den übrigen Gebilden aber macht sich ein Schwanken zwischen antikisirenden und gothischen Elementen bemerkbar.

Sind nun dieses die Merkmale des italienisch-gothischen Kirchenbaues, so begreifen wir leicht das Urtheil Lübke's über denselben, welcher sagt: „So bringt es die Gothik in Italien nicht zu einem organischen, consequent entwickelten Ganzen, nur zu einer im decorativen Sinne gesteigerten Umbildung der früheren Bauweise. Dennoch haben diese Bauten im Innern durch ihre schöne Weiträumigkeit, im Aeusseren durch das klar Uebersichtliche und im Ganzen durch die edle Pracht der überwiegend malerischen Decoration eine selbständige künstlerische Bedeutung.“ 1)

Von den Kirchenbauten dieses Stiles sind zu erwähnen die von dem deutschen Meister Jacob Stein 1218 bis 1230 erbaute Kirche S. Francesco zu Assisi; dann der von Arnolfo di Cambio 1294 begonnene Dom von Florenz mit der von Giotto 1334 angefügten Prachtfaçade und dem von eben demselben Meister aufgeführten edel, gegliederten und reich mit Marmor-Decorationen versehenen Glockenthurm. Merkwürdig an diesem Dome ist auch die kolossale achteckige Kuppel, die aber nicht ursprünglich, sondern erst später hinzugefügt war. Ferner ist zu nennen der Dom zu Siena, der im Jahre 1290 begonnene Dom von Orvieto und der jedenfalls reinste gothische Bau Italiens, der nach dem von dem deutschen Meister Heinrich von Gmünd entworfenen Plane aufgeführte (1386 begonnene) Dom von Mailand, welcher ganz und gar aus weissem Marmor aufgebaut ist.

Da die Gothik in Italien wesentlich Decorations-Architektur geworden, so war sie für Palastbauten besonders geeignet, wie denn auch wirklich in Florenz, Siena und Venedig bedeutende Profanbauten und Paläste sich finden. So z. B. in Florenz der Palazzo vecchio und der Bargello, in Siena der Palazzo Pubblico und der schöne Palazzo Buonsignori, in Venedig die glänzende Cà Doro und besonders der würdevolle Dogenpalast, dessen untere und obere Säulenhalle in ihrer Art die prachtvollsten der Welt sind. — Auch in

Spanien und Portugal

hat sich der gothische Stil ähnlich wie in Italien gestaltet. Auch dort nämlich ist die Horizontallinie vorherrschend, aber doch tritt der gothische Stil in viel strengerer, dem ursprünglichen Gedanken des Systems entsprechenderer Gestalt auf als in Italien, und die glänzende Pracht in der Decoration, namentlich den Façaden, erinnert an französische Bauten, wie denn auch wahrscheinlich von dem benachbarten Frankreich aus die Gothik in Spanien sich verbreitete und sich daselbst mit Theilen aus dem reichen romanischen Stil des Landes und mit manchen decorativen Elementen der maurischen Architektur vermischte, woraus sich ein besonders glänzender Stil herausbildete. In der späteren Epoche machen sich neben der italienischen Kuppel und dem üppigen Decorationsspiel maurischer Prachtwerke auch die deutschen Einflüsse überwiegend geltend, so dass auf solche Weise Werke entstanden, die an Grossartigkeit der Anlage und Glanz der Ausführung zu den bedeutendsten Werken des gesammten Mittelalters zählen.

Zu den bedeutendsten Denkmalen zählt man die Kathedralen von Leon, Toledo, Burgos, Barcellona, Oviedo, Sevilla und Valencia und die Karthause von Miraflores.

In Portugal wird namentlich die 1383 begonnene Kirche des Klosters zu Batalha als ein durch klare Anordnung und consequente Stilentfaltung ausgezeichnetes Gebäude gerühmt.

1) Oder wie Sighart sagt: „Die Gothik erlitt solche Modificationen, dass sie kaum mehr zu erkennen ist. — Dennoch lässt sich nicht läugnen, dass auch diesen Bauten der italienischen Gothik ein eigenthümlicher Reiz innewohnt: es ist eine Musik der Verhältnisse und der Zierden, dass Auge und Gemüth sich doch auch wunderbar angeregt fühlen.“

Die Loggien des Vaticans.

Unter der Ueberschrift „Artistisches aus Italien“ bringt die Allg. Ztg. eine Reihe von interessanten Mittheilungen, welchen wir aus der Beilage Nr. 292 Folgendes entnehmen:

„Bekanntlich liegt vor jedem der drei Stockwerke des dreitheiligen vaticanischen Palastes eine Loggienreihe, deren mittelste im linken Flügel von Raphael Kunstschmuck und Namen erhalten. Die Loggien darunter sind von Giovanni da Udine ausgemalt; die Fortsetzung derselben wie der Raphael'schen Loggien im Mittelflügel hatten die Zuccheri übernommen und die Ausführung vornehmlich dem Pomeranzio übertragen.

Alle diese Malereien haben bei den politischen Missgeschicken Roms im 16. Jahrhundert und später noch durch die Zeit und durch Menschenrohheit viel gelitten, so dass man ihre heitere Schönheit, wie überhaupt ihren Werth, mehr nur errathen als erkennen kann — oder richtiger (in Bezug auf einige) —, als erkennen konnte.

„Seit 1854 war es vom Papst Pius IX. beschlossen, die Loggien des Vaticans herstellen zu lassen, und mit dieser Arbeit hatte er den Maler Alessandro Mantovani beauftragt, und zwar sollte der Anfang gemacht werden mit jenen Loggien des zweiten Stockwerks, die 1572 im Auftrag von Papst Gregor XIII. von Cav. Roncaglia, genannt delle Pomerancie, und seinen Schülern ausgeführt worden waren und, wie erwähnt, sehr gelitten hatten. Obschon in fast unmittelbarer Verbindung mit den Loggien Raphael's, und auch im Allgemeinen dem Vorbilde folgend, erscheinen sie doch in Erfindung wie Ausführung, in Zeichnung und Färbung sehr viel schwächer, was denn durch die Restauration nicht zu ändern war. Fünf Jahre war Mantovani damit beschäftigt, nach welcher Zeit er im Auftrag des heiligen Vaters einen Plan entwarf zur Ausmalung der bis dahin gänzlich schmucklos gebliebenen Loggien des anstossenden dritten oder östlichen Flügels. Mantovani ist ausschliesslich Ornamentist; während ihm demnach der decorative Theil der Aufgabe zufiel, musste für die Deckenbilder aus dem Evangelium ein anderer Künstler gewonnen werden, und ward es in Niccolo Consoni, der durch seine gründlichen Studien Raphael's, wie überhaupt durch den ernsten Stil seiner Kunst, als der befähigtste gelten musste, das Werk des Urbinaten zu Ende zu führen. Es sind acht Loggien genau nach dem System der Raphael'schen ausgeführt, wozu schon die architektonische Anordnung die Veranlassung gegeben. An den Hauptpilastern der Verbindungsbogen, wo auf weissem Grunde die grossblätterigen Mäander mit allerhand Gethier belebt sind, wie an den schwächern Nebenpilastern oder den Seitentheilen mit gelblichem Grund und farbigen Zwischenfeldern wechseln Reliefs in Stucco, kleinere, grössere Figuren und Darstellungen, der heiligen Geschichte entlehnt, in verschieden geformten Rahmen mit einander ab; daneben, in den Fenstereinfassungen hangen Fruchtschnüre auf azurblauem Grunde. In mannigfachem Spiel von Farben und Gold erglänzen die Gewölbe und mildern den Ernst der der Passionsgeschichte entnommenen Bilder. Dazu scheint das gesammte Thier- und Pflanzenreich beizutragen, das Mantovani in seine Ornamente aufgenommen, und das seiner Wirkung um so sicherer sein kann, als in jeder Feder eines Vogels, in jedem Blatt einer Blume oder Pflanze das liebevollste Studium der Natur zu erkennen ist. Die Stuccatur-Arbeiten, die bald Bronze, bald oxydirtes Silber, bald Marmor nachahmen, und fein und geschickt sich einordnen, sind von Professor Pietro Galli.

„Die ganze Arbeit, wie sie jetzt in lachender Pracht vor uns steht, gibt uns eine Vorstellung von der Wirkung, die Raphael's Loggien vor der Verwüstung gemacht haben müssen, und würden es noch mehr thun, wenn der Gesammtfarbenton etwas gedämpfter und damit die Harmonie noch vollkommener erreicht wäre, als sie das unverkennbar feine Gefühl des Künstlers angestrebt. Die Compositionen Consoni's sind fast ohne Ausnahme klar gedacht und tief empfunden; die Scene, wo Judas dem hohen Rath das Blutgeld vor die Füsse geworfen, ist erschütternd. Im Ganzen aber nähert Consoni sich mit diesen Bildern mehr den Meistern des 15. Jahrhunderts, ja, sogar der Overbeck'schen Auffassung derselben, als — wie sonst wohl — dem Raphael. Die ganze Arbeit wurde von 1860 bis 1866 beendet.

„Der Papst liess aber den Künstler nicht feiern: die Loggien des ersten Stockwerks bedurften der gleichen Hülfe, wie die des zweiten, und Mantovani erhielt den Auftrag, zunächst die beschädigte Arbeit des Giovanni da Udine herzustellen, und danach die Loggien der anderen Flügel nach dem gleichen System auszumalen. Auch diese Arbeit ist seit 1870 beendet und jede Spur der Verwüstung verwischt und die Leere ausgefüllt. Den Wunsch des Papstes, auch Raphael's Loggien hergestellt zu sehen, hat Mantovani mit allerunterthänigster Entschiedenheit abgelehnt, und wenigstens der Künstler und Kenner Dank damit erworben, da selbst in den zerkratzten und erblassten Stellen und in Umrissen noch die Handschrift Raphael's lebt, die bei einer Uebermalung verloren gehen müsste. Gegenwärtig ist Mantovani beauftragt und beschäftigt, auch die Loggien des dritten Stockwerks auszumalen, so dass der Vatican dem Papst Pius IX. seine heiterste Seite zu verdanken haben wird."

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Trier. Wie sehr man hier von allen Seiten wetteifert, neben der baulichen Wiederherstellung auch die vollendete künstlerische Ausschmückung der Liebfrauenkirche herbeizuführen, davon haben jüngst die Dienstmägde der Stadt einen wirklich rührenden Beweis geliefert. Es sollen nämlich 15 Fenster der Kirche die 15 Geheimnisse des Rosenkranzes in farbiger Pracht zur Anschauung bringen. Nachdem nun seit einer Reihe von Jahren durch die Munificenz einzelner Wohlthäter und einen

Verein von Jungfrauen 10 Farbenfenster beschafft worden waren, sind die Dinstmägde der Pfarrei und übrigen Stadt ebenfalls zu einem Verein zusammengetreten, in welchem sie ausschliesslich von ihren Standesgenossen innerhalb dreier Jahre 1100 Thlr. zur Anfstellung eines Fensters gesammelt haben. Das Fenster ist bereits seit einem Jahre eingesetzt; es verkündigt das erste Gesetz des schmerzhaften Rosenkranzes: „Der für uns Blut geschwitzet hat", und trägt in dem untersten Felde die leuchtende Inschrift: „Geschenk der Dienstmägde der Stadt Trier im Jahre 1871." Ein solcher Beweis grossartiger Opferwilligkeit ist wohl noch selten erhört worden und verdient in weitesten Kreisen bekannt zu werden.

Mainz. Die Herstellungsarbeiten in den oberen Oratorien der östlichen Kreuzarme an unserem Dome haben in diesen Tagen ihren vorläufigen Abschluss gefunden. Sämmtliche Umfassungsmauern haben nunmehr eine gründliche Ausbesserung erfahren; theils sind sie, wie namentlich auf der Südseite, in ihrer vollen Stärke gänzlich umgebaut worden; nur die Erneuerung der Gewölbe bleibt bis zum nächsten Frühjahre verschoben. Es ist damit ein eben so schwieriger, als zeitraubender Theil jener Arbeiten vollendet, welche im Interesse der Erhaltung dieser Bautheile selbst, namentlich aber mit Rücksicht auf die Wiederherstellung der östlichen Kuppel und des neuen Thurmbaues unumgänglich nothwendig waren. Zwar entziehen sich diese Arbeiten grossentheils den Blicken, da die äussere Architektur keinerlei auffällige Veränderung erfahren hat; nur vom Kalten Loch her und vom Kreuzgang aus lässt sich an der Südecke ein Ueberblick über den Umfang und die Art dieser Herstellungsarbeiten gewinnen. In sorgfältig ausgeführtem Schichten- und Quaderbau sind die Wände erneuert; die früher verschlossenen Fenster sind wieder geöffnet und in ihren charakteristischen Formen hergestellt. Der steigende Bogenfries ist wie ehedem in Tufstein ausgeführt. Die ergänzten Theile schliessen sich in ihrer Technik den alten Resten an, und diese sind, so weit sie sich gesund erwiesen, in ihrer früheren Beschaffenheit unberührt geblieben, so dass die alten wie die restaurirten Theile neben einander in ihrer Eigenart erkenntlich sind und das Aeussere nicht den Charakter eines Neubaues bietet, sondern nur die Spuren einer das Altehrwürdige schonenden Restauration zeigt. Mit der Vollendung dieser Arbeiten wurde die Aushebung des Bodens im Ostchore selbst begonnen, um die alte Krypta vollständig aufzudecken. Bereits ist die ganze Apsis blossgelegt, und die mächtigen Verhältnisse der theilweise erhaltenen Wand-Architektur treten ringsum hervor. Erst jetzt zeigt es sich deutlich, welch grossartiger Anlage die alte Unterkirche war und welche Bedeutung ein so gewaltiges Gewölbe-System für den Bestand und die Festigkeit des ganzen Oberbaues hatte.

Da das Ostchor seit Jahrhunderten als bevorzugte Begräbnissstätte diente, so versprach die Aushebung des Erdreiches daselbst interessante Resultate. Wirklich wurden auch bereits die Grabstätten zweier Erzbischöfe gefunden. Die erste wurde am 7. October eröffnet. Es war die kleine Gruft, welche Johann Schweikard von Kronberg für sich vor dem mittleren Altare des Ostchores hatte erbauen lassen und wo er 1626 bestattet wurde. Die Leiche fand sich wohl erhalten in einem Holzsarge, der von einem bleiernen und einem zweiten Holzsarge umgeben war. Der tonnenförmige Bleideckel fehlte. Die Leiche war in Pontificalgewänder gekleidet, unter welchen besonders die schweren gestickten Stiefel auffielen; leider war die ganze rechte Hand, an der sich gewiss Ringe befanden, so wie der Funeralkelch verschwunden. Die Steininschrift mit dem Wappen, welche über der Grabnische befestigt war, wurde abgenommen und die Särge einstweilen, wie auch jener des Bischofs Burg, der in der zweiten Nische derselben Gruft im Jahre 1833 war beigesetzt worden, vorläufig in der St. Gotthardscapelle aufgestellt. Am Dinstag wurde nun im Beisein des hochwürdigsten Herrn Bischofs das Einzelgrab des Kurfürsten Johann Adam von Bicken (gestorben 1604) eröffnet. Eine Inschriftplatte lag mit ihrer Legende nach Innen gekehrt über dem Grabe. Der Bleisarg war unverletzt. Da der Verstorbene nur Subdiakon gewesen, lag die Mitra neben dem Haupte auf seiner Linken; das Haupt mit reichem, vollem Haar war mit einer Art von Biret bedeckt. Merkwürdiger Weise fand sich die ganze Gehirnhöhle mit den Resten von Vegetabilien ausgefüllt, die offenbar nach der Section zum Zwecke der Conservirung waren in den Kopf gelegt worden. Die Leiche trug einen Talar aus schwerem Brocat mit Sammt gefüttert, darüber die Tunicella, an dem Arm den Manipel und darüber das Pluviale. An der rechten Hand fanden sich zwei kleine Ringe; der Handschuh der linken lag frei bei der Hand selbst. Das Kreuz und namentlich der bischöfliche Stab waren in Holz, aber trefflich geschnitzt und verziert. Endlich fand sich aus einer Bleiplatte ausgeschnitten das Wappen, von den kleinen Schilden der vier Agnaten umgeben, im Sarge vor. Die Gewandstoffe haben sich trefflich erhalten und sind, den Dessins nach zu urtheilen, Fabricate der damaligen Zeit.

Auch andere Gräber, wie die der Familie von Pletz, fanden sich vor. Es bedarf kaum der Erwähnung, dass für die pietätvollste Behandlung all dieser sterblichen Reste Vorsorge getroffen ist. Unter den Sculptur-Fragmenten, welche fortwährend noch aus dem Boden gefördert werden, verdient namentlich der mächtige Kopf einer Bischofsfigur Erwähnung. Die Reste der Mitra an demselben sind mit einer Fülle der zartesten Ornamente im Stile der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts bedeckt. Die breite und grossartige Behandlung des Kopfes selbst lässt auf ein höchst ausgezeichnetes Grabdenkmal schliessen, von dem wir leider nur mehr ein so kleines Bruchstück besitzen. Der interessanteste Theil der Ausgrabungen ist noch zu erwarten, wenn die Arbeiten in die Nähe der tiefer liegenden Grabstätten kommen, wo bekanntlich die Gräber des Erzbischofs Konrad von Wittelsbach und Siegfried's III. von Eppstein mit gutem Grunde vermuthet werden.

Die Fortsetzung der Ausgrabungen führte am Mittwoch den 8. October zu drei weiteren Grabgewölben, welche in zweiter Reihe sich unmittelbar an die vorerwähnten anschliessen. Das in der Mitte des Chores war tiefer als die anderen angelegt, das folgende gegen Norden zu ruhte auf der Seitenwand des ersteren, hatte aber mit der äussersten Gruft gleiche Höhe; alle drei waren aus Backsteinen gemauert. Am Donnerstag, Morgens 9 Uhr, fand die Eröffnung Statt. In der mittleren Gruft fand sich ein kupferner Sarg, der mit verschiedenen getriebenen Ornamenten geschmückt war; Löwenköpfe mit Ringen umgaben die Seiten, rechts und links waren verzinnte Wappenschilder aufgelöthet. In Verbindung mit den Notizen bei *Gudenus, codex diplom. tom. II. p. 841*, und der handschriftlichen Aufzeichnung Bourdon's: *Eqitaphia in choro ferreo*

liessen die Wappen keinen Zweifel, dass es die sterblichen Reste des Grafen Karl Adam von Lamberg seien. Derselbe fiel bekanntlich bei dem Angriffe, welchen die Kaiserlichen auf die von den Franzosen besetzte Stadt machten, am 6. September 1689, von einer Kugel getroffen, welche ihm beide Beine zerschmetterte. Die Leiche fand sich ohne alle Abzeichen in ein weiches Gewebe eingehüllt, gänzlich eingetrocknet. Durch Herrn Dr. Wenzel wurde constatirt, dass in der That beide Schenkelknochen über dem Kniegelenke zerschmettert und merkwürdigerweise die betreffenden Stellen unter den Kleidern mit Stroh ausgestopft waren. Das Denkmal Lamberg's mit der gespreizten Allegorie von dem Helden, der im Sarge noch mit dem Tode ringt, ist in jüngster Zeit nach dem nördlichen Seitenschiffe über den Krypta-Eingang versetzt worden, und vielleicht dürfte es am geeignetsten sein, die jetzt erhobenen Gebeine zu Füssen der Denkmalfigur wieder dem Schoosse der Erde zu übergeben, es wären damit die sterblichen Reste wieder in nächster Nähe des Monumentes, welches seinem Andenken gewidmet ist.

Während der Inhalt des äussersten Grabgewölbes wegen mangelnder Anhaltspuncte nicht genauer festgestellt werden konnte (vielleicht war es Dompropst Christoph Rudolph von Stadion, gestorben 1700), sollte die Erforschung der tiefer liegenden Gruft inmitten des Chores um so wichtigere Ergebnisse liefern. Fester als die übrigen gebaut und in der Breite durch vier eiserne Anker gebunden, enthielt es einen mächtigen Zinnsarg von vortrefflicher Beschaffenheit. Nur an wenigen Stellen fand sich das Metall durch die Einwirkung des einfallenden Mörtels berührt und hatte seine glänzende Oberfläche bewahrt. Es war das Grab des Landgrafen Georg Christian von Hessen, dessen Denkmal früher an der südlichen Chorwand sich erhob, während die Stelle seiner Beisetzung, weil nicht näher bezeichnet, bisher gänzlich unbekannt war; selbst Bourdon wusste darüber nur eine Vermuthung auszusprechen.

Der Sarg ist mit fürstlicher Pracht ausgestattet und erinnert an jene der kaiserlichen Gruft bei den Capucinern in Wien. Mächtige Löwenköpfe von tüchtiger Stilisirung halten die schweren Messingringe an den Seiten und an den Kopfenden im Rachen. Militärische Embleme in gut gearbeiteter Relief-Darstellung zieren das Kopf- und Fussende des Deckels, während ein grosses vergoldetes Crucifix in Rundfigur auf der Mitte des Deckels befestigt ist. Biblische Inschriften sind an den beiden Langseiten, wie auf dem Deckel selbst angebracht; am Fussende dagegen findet sich folgende Inschrift, welche bis jetzt nicht bekannt war:

Hier hab ich abgelegt
Die blanckе Krieges Waffen
Weil meine Faust geschwächt
Nunmehr liegt eingeschlaffen.
Ich kriegte manchen Sieg
Mein Degen ginge vor
Bis dass Ich Muth und Blut
In einem Blick verlohr.

Am westlichen Ende des Gewölbes war eine Steinplatte mit folgender Inschrift eingelassen:

HIC SITUS EST
VT VIVVS PETIIT
SERmvs PRINCEPS AC DNVS
D. GEORGIVS XIANVS
LANDGRAVIVS HASSO-HOMBURG-
CATHOLICE MORTVVS FRANCOF-
XI AVG- Ao- CHRI M. DCLXXII.
AET. LI. R. I. P.

Mit ausserordentlicher Anstrengung wurde der riesige Sarg erhoben. Offenbar war schon gleich beim Einsenken unter der Last des eigenen Gewichtes auf der rechten Seite die Verlöthung des Deckels gesprengt worden, so dass leicht eine Besichtigung des Inhaltes vorgenommen werden konnte. Zwei Holzsärge umschlossen den Leichnam, wovon der obere mit einer Thüre über dem Haupte versehen war. Dieser entsprechend war in den inneren Sarg eine grosse Glasscheibe eingefügt. Der letzte Sarg zeigte sich ganz mit Seidenstoff ausgeschlagen. Die Leiche trug nach der Mode der Zeit eine grosse Allonge-Perücke; der ganze Körper war in ein weites Gewand aus Goldbrocat eingehüllt; breite Schleifen aus schwerem gemusterten Bandstoff verzierten das Gewand nach seiner ganzen Länge. Die Hände staken in ledernen Handschuhen, und über diese waren weite Fausthandschuhe von Goldstoff gezogen. Das Herz in einer vergoldeten Metallkapsel ruhte auf der linken Brust, der Schädel war aus einander gesägt und die Gehirnhöhle mit Specereien gefüllt, die in ihren Stengeln und Fasern noch wohl erhalten waren. Auch für diesen Fall wäre gewiss die Beisetzung unter der Stelle zu empfehlen, welche das in so edlen Formen durchgeführte Denkmal des Landgrafen Georg Christian, gleich wo man vom Liebfrauenplatze hereintritt, im südlichen Seitenschiffe vor einigen Monaten erhalten hat.

Neapel. In der Bibliothek des hiesigen National-Museums wurden kürzlich zwei interessante Funde gemacht. Die erste Entdeckung ist die eines „*Trattato della miniatura*" aus dem vierten Jahrhundert, einer Abhandlung über die Technik der Miniaturmalerei jener Zeit, Farbenbereitung, Anwendung des Goldes u. s. w., welche bisher nie publicirt, noch in einem Kataloge je erwähnt wurde. Salazaro spricht die Hoffnung auf eine baldige Veröffentlichung des Werkes aus. Der zweite Fund ist ein Bildniss des Desiderius, nachmaligen Papstes Victor III., in einer Handschrift von Monte-Cassino. Nach der hohen Vortrefflichkeit des Bildes und dem Stile der Zeichnung will Salazaro dasselbe dem Leone Amalfitano, dem Urheber eines anderen Codex von Monte-Cassino, in welchem sich ein ähnliches Bildniss findet, zuschreiben. Die Publication des Bildes bereitet Salazaro für seine „Süditalienischen Denkmäler vom 4. bis 13. Jahrhundert" vor.

(Hierbei eine artistische Beilage.)

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst
Herausgegeben und redigirt von J. van Endert in Cöln.
Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 22. — Köln, 15. November 1872. — XXII. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Die berühmtesten Heiligen in der bildenden Kunst.

Der heilige Dominicus.

Legende.

In den Tagen, als Alexander III. Papst, Friedrich Barbarossa deutscher Kaiser und Alphons IX. König von Castilien war, wurde Dominicus zu Calaruga, in der Diöcese Osma, im Königreiche Castilien, geboren. Sein Vater war aus der berühmten Familie der Guzmann. Seine Mutter, Joanna d'Aza, war ebenfalls von edler Geburt. Sein Erscheinen in der Welt war von den gewöhnlichen Wundern begleitet. Vor seiner Geburt träumte seiner Mutter, dass sie einen schwarzen und weissen, eine leuchtende Fackel im Maule tragenden Hund gebären würde. Als ihn seine Pathin auf ihren Armen zur Taufe trug, sah sie, wie ein Stern von wunderbarem Glanze vom Himmel herabstieg und sich auf seinem Angesichte niederliess. Diese beiden Vorzeichen bedeuteten klar, dass der Heilige zu einem Lichte für die ganze Welt bestimmt war. Ueberdies war seine Vorliebe für das Bussleben so gross, dass er, als er erst sechs oder sieben Jahre alt war, vom Bette aufzustehen und sich auf die kalte Erde zu legen pflegte. Seine Eltern schickten ihn zum Studium der Theologie auf die Universität Valencia, und er nahm noch sehr jung den Habit eines Canonikers des h. Augustin an. Viele Geschichten werden von seiner jugendlichen Frömmigkeit, seiner Selbstverläugnung, seiner Abtödtung und Nächstenliebe erzählt. Eines Tages begegnete er einer bitterlich weinenden armen Frau, und als er um die Ursache fragte, erzählte sie ihm, dass ihr einziger Bruder, ihre einzige Hülfe und Stütze in der Welt, von den Mauren in die Gefangenschaft abgeführt worden sei. Dominicus konnte ihren Bruder nicht loskaufen; er hatte all sein Geld ausgegeben und sogar seine Bücher verkauft, um den Armen helfen zu können; aber er bot ihr Alles, was er konnte — er erbot sich, dass er sich selbst für ihren Bruder als Sclaven hingeben wollte. Die Frau, über ein solches Anerbieten erstaunt, fiel vor ihm auf die Kniee nieder. Sie lehnte sein Anerbieten ab, verbreitete aber den Ruhm des jungen Priesters weit und breit.

Dominicus war ungefähr dreissig Jahre alt, als er Diego, den Bischof von Osma, auf einer Mission nach Frankreich begleitete. Diego wurde vom Könige Alphonso dahin gesandt, um über eine Heirath zwischen seinem Sohne, dem Prinzen Ferdinand, und der Tochter und Erbin des Grafen de la Marche zu unterhandeln. Sie mussten durch Languedoc reisen, wo zu jener Zeit die religiösen Ansichten der Albigenser auftauchten, und Dominicus ärgerte sich ob dieser häretischen „Träumereien". Da auch ihr Wirth zu Toulouse dieser Ketzerei zugethan war, brachte der h. Dominicus die ganze Nacht damit zu, ihm und seiner Familie zu predigen. Die Wirkung seiner Beweisführung war so gross, dass sie am folgenden Tage ihre ketzerischen Ansichten öffentlich widerriefen. Dieses Ereigniss bestimmte den Beruf des zukünftigen Heiligen und gab Anstoss zur ersten Idee der Gründung eines „Prediger-Ordens zur Bekehrung der Ketzer".

Nachdem die Heiraths-Angelegenheit glücklich geordnet war, machte Dominicus später mit seinem Bischofe eine zweite Reise nach Frankreich, indem er die

Gesandten begleitete, welche die junge Prinzessin nach Spanien zu bringen hatten. Sie kamen aber gerade recht, um sie zu Grabe tragen zu sehen, und diese Ueberraschung scheint einen grossen Eindruck auf das Gemüth des h. Dominicus hinterlassen zu haben. Wenn er jemals Hoffnungen auf hohe kirchliche Würden gehegt, zu welchen ihm seine vornehme Geburt, seine Gelehrsamkeit und sein schon hoher Ruhm den Weg zu öffnen schienen, so wurden derartige Einflüsterungen eines ehrgeizigen und energischen Geistes von dieser Zeit an erstickt oder vielmehr in eine Flamme religiösen Eifers concentrirt.

Auf einer Reise, welche er im Jahre 1207 nach Rom machte, erhielt er vom Papste die Erlaubniss, im Wallisischen den Albigensern zu predigen. Zu jener Zeit war das ganze südliche Frankreich durch die religiösen Streitigkeiten zwischen den Katholiken und jenen Häretikern zerrissen; doch war aber damals gerade kein offener Krieg, und der Papst war mit der Absendung von Missionaren in die Languedoc zufrieden. Dominicus eilte, mit dem päpstlichen Breve bewaffnet, dahin; er verfasste eine kurze Darstellung des Glaubens und unternahm es, mit derselben in der Hand, gegen die Leiter der Albigenser zu streiten. Als er dieselben ein Mal gegen seine Predigt taub fand, warf er sein Buch in die Flammen; aber, o Wunder! es hüpfte drei Mal aus dem Feuer und blieb unversehrt, während die die Lehren der Häretiker enthaltenden Bücher zu Asche verbrannten! Durch dieses ausserordentliche Wunder wurden Viele bekehrt; aber andere, von einer seltsamen Geistesblindheit befangen, wollten gleichwohl weder an den h. Dominicus noch an seine Wunder glauben.

Alsdann begann jener gräuelvolle bürgerliche und religiöse Krieg, der wegen seiner Grausamkeit in den Annalen Europa's berühmt ist.

Welchen Antheil der h. Dominicus bei der Erregung des Krieges gegen die armen Albigenser genommen, ist ungewiss. Seine Vertheidiger führen an, dass er durch die damals im Namen und unter dem Banner der Religion Christi verübten Gräuelthaten mit Abscheu erfüllt worden sei. Sie behaupten, dass Dominicus die Häretiker niemals der weltlichen Macht überliefert und sich geweigert habe, andere Waffen als die der Belehrung und Ueberzeugung anzuwenden. Aber es bleibt eine historische Thatsache, dass Dominicus in der Schlacht bei Muret, wo zwanzigtausend Albigenser von den Truppen des Grafen Simon von Montfort niedergemetzelt wurden, auf einer Anhöhe — Einige sagen, in einer benachbarten Capelle — mit einem Crucifixe in der Hand gekniet und gebetet habe, dass die Kirche siegen möchte; er wurde mit Moses verglichen, der den Stab des Herrn emporhielt, während die Feldherrn Israels ihre Feinde mit der Schneide des Schwertes schlugen, „indem sie weder der Weiber noch der Kinder schonten". Aber dass Dominicus von der Gerechtigkeit seiner Sache und des göttlichen Beistandes eben so überzeugt war, wie Moses von der seinigen, daran zu zweifeln, besteht kein Grund. Der Mann war ein Fanatiker, aber kein Heuchler.

Um diese Zeit vereinigte er mehrere Geistliche um sich, welche barfuss in Büsserkleidung herumgingen und die Leute ermahnten, sich in ihren religiösen Ansichten nach der Kirche zu richten. Die Errichtung des Ordens des h. Dominicus entstand aus dieser Predigerverbindung, aber sie ward erst einige Jahre später vom Papste Honorius III. im Jahre 1216 unter einer Regel vereinigt.

Während seines Aufenthaltes in Languedoc stiftete der h. Dominicus den Rosenkranz. Der Gebrauch einer Schnur mit Kügelchen, um die Anzahl der hergesagten Gebete anzumerken, ist morgenländischen Ursprungs und schreibt sich von den Zeiten der ägyptischen Anachoreten her. Kügelchen wurden auch von den Benedictinern gebraucht und sind bei den mohamedanischen Mönchen noch bis auf den heutigen Tag in Gebrauch. Dominicus erfand eine neue Anordnung der Perlen oder Kügelchen, und weihte sie der Ehre und Herrlichkeit der h. Jungfrau, welcher er mit ganz besonderer Verehrung zugethan war. Ein vollständiger Rosenkranz besteht aus fünfzehn grossen und 150 kleinen Kügelchen, und stellen die ersteren die Vater unser und die letzteren die Ave Maria vor. In den Marienlegenden werden wir von der künstlerischen Behandlung der „Geheimnisse des h. Rosenkranzes" viel zu sagen haben; für jetzt wird es, mit Beziehung auf den h. Dominicus, genügen, wenn wir bemerken, dass der Rosenkranz mit der grössten Begeisterung aufgenommen wurde, und dass der h. Dominicus durch dieses einfache Mittel die unteren Volksclassen und insbesondere das Frauenvolk mehr zur Andacht anregte und mehr Menschen bekehrte, als durch all seine Orthodoxie, Gelehrsamkeit, Beweisführungen und Beredsamkeit.

Nachdem Dominicus vom Papste im Jahre 1218 den Auftrag erhalten, die Frauenklöster zu Rom zu verbessern, überredete er sie, eine neue Regel anzunehmen, welche er für sie aufzeichnete, und so wurde der Orden der Dominicaner-Nonnen eingeführt. Die Errichtung des dritten Ordens der Busse folgte bald nach, wurde aber niemals so populär, wie der des h. Franciscus.

Seit dieser Zeit finden wir den h. Dominicus in allen Hauptstädten Europa's emsig mit Errichtung von Klöstern

beschäftigt. Am Anfang des Jahres 1219 befand er sich in Spanien; später zu Paris, wo er mit Genehmigung der Königin Blanca von Castilien, Mutter des h. Ludwig, das herrliche Kloster seines Ordens in der St. Jacobstrasse (*rue St. Jacques*) gründete, von welchem die Dominicaner in Frankreich den allgemeinen Namen der Jacobiner erhielten. Zu Paris, wo er mit dem König Alexander I. von Schottland zusammentraf, sandte er auf dessen ernstliches Ansuchen einige seiner Mönche nach Schottland, von wo aus sie sich über das übrige Grossbritannien verbreiteten.

Von Paris kehrte er nach Italien zurück und liess sich im Hauptkloster seines Ordens zu Bologna nieder, indem er gelegentlich Reisen machte, um die entlegenen Klöster desto mehr überwachen zu können. Ueberall, wo er sich befand, that er, was er als die erste Pflicht seines Ordens angenommen hatte. Er predigte an allen Orten, wo er sich aufhielt, und wenn es auch nur war, um eine Stunde lang auszuruhen; und überall wurden seine Predigten gern gehört. Als er zu Bologna war, predigte er nicht nur jeden Tag, sondern mehrmals des Tages und mehreren Versammlungen. Müdigkeit, Aufregung und die ungeheure Sonnenhitze zogen ihm ein hitziges Fieber zu, an welchem er am 6. August 1221 starb. Er ward in einem bescheidenen Grabe in einer kleinen, seinem Orden gehörigen Capelle begraben; aber bei seiner Heiligsprechung durch Papst Gregor IX. im Jahre 1233 wurden seine sterblichen Ueberreste nach dem herrlichen Schreine transferirt, worin sie jetzt ruhen.

Die Ausschmückung der „*Arca di S. Domenico*“ — denn so wird dieses wundervolle Grab in Italien genannt — ward im Jahre 1225 begonnen, als Nicolo Pisano nach Bologna gerufen wurde, um den Plan der neuen Dominicanerkirche und des Schreines, der hinein kommen sollte, zu entwerfen. Die obere, Scenen aus dem Leben des Heiligen enthaltende Reihe Basreliefs, von Nicolo Pisano und seiner Schule, entstand in der Zeit von 1225 bis ungefähr 1300. Die untere Reihe, von Alphonso Lombardo, wurde um das Jahr 1525 in einem reicheren, weniger schönen, aber doch in einem sehr bewunderungswürdigen Stile beigefügt.

Kunst.

Wir kommen jetzt zu den mannigfaltigen Darstellungen dieses berühmten Heiligen. Vor Allem wird es interessant sein, die unzähligen Bildnisse, welche von ihm existiren, mit der Beschreibung seiner Person zu vergleichen, welche eine Zeitgenossin, die Schwester Cäcilia, eine seiner römischen Schülerinnen, hinterlassen hat.

„Er war von mässiger Körpergrösse; seine Körpergestalt regelmässig und schön; sein Gesicht wohlgestaltet, mit einer leichten Farbe auf den Wangen; sein Haar und Bart röthlich, und für gewöhnlich war er glatt rasirt. Seine Augen waren blau, glänzend und durchdringend; seine Hände waren lang und wegen ihrer Schönheit merkwürdig; der Ton seiner Stimme war süss und zugleich kräftig und hellklingend; er war stets ruhig und selbst heiter und munter, ausser wenn er vom Mitleid bewegt war.“ Weiter fügt die Schriftstellerin noch bei, dass „diejenigen, welche ihn fest ansahen, auf seinem Angesichte einen gewissen Glanz, eine Art fast übernatürlichen Lichtes bemerkten“. Es ist möglich, dass das Attribut des Sternes über seiner Stirne oder seinem Haupte von diesem traditionellen Portrait herrührt und die Legende von der Pathin und dem Stern nachmals seinetwegen erfunden wurde.

Die Andachts-Bilder des h. Dominicus stellen ihn stets in seinem eigenthümlichen Habit, der weissen Tunica, einem weissen Scapuliere und einem langen, schwarzen Rock mit einer Capuce dar. In einer Hand trägt er die Lilie, in der anderen ein Buch. Auf seiner Stirne oder unmittelbar über seinem Haupte befindet sich ein Stern. Der Hund mit der brennenden Fackel ist das ihm eigenthümliche Attribut. Jedermann, der zu Florenz gewesen, wird sich an seine Statue mit dem Hunde zur Seite über dem Portal der St. Marcuskirche erinnern. Aber auf Gemälden ist der Hund auch häufig weggelassen, während Lilie und Stern fast niemals fehlen.

Es wird in einer der Dominicaner-Legenden erzählt, dass ein wahres Portrait des h. Dominicus von der h. Katharina und der h. Maria Magdalena vom Himmel herab gebracht und dem Kloster der Dominicaner-Nonnen zum Geschenke gemacht worden sei. Nach diesem Originale (einem alten Gemälde, wahrscheinlich von Angelico; denn die Einfachheit der Form deutet auf ihn) malte Carlo Dolce das Bild.

An dem im Louvre befindlichen, ruhigen und anscheinend eher liebevollen Kopfe des heiligen Dominicus nach Angelico's „Krönung der heiligen Jungfrau“ ist von dem Inquisitor oder dem Verfolger nichts zu sehen; sondern derselbe deutet vielmehr auf jene Nachsicht gegen sich selbst und Andere hin, welche die Häretiker diesem strengen Manne vorwarfen. Auf anderen Köpfen von Angelico haben wir einen Ausdruck der Ruhe und des festen Willens, welcher ihm ver-

muthlich ganz eigenthümlich ist, wie auf einer stehenden Figur auf einem sich jetzt in dem Pitti-Palaste befindlichen Altarblatte und auf vielen anderen. Auf den Gemälden von Fra Bartolomeo hat der h. Dominicus ein mehr mildes und volles Gesicht. Auf keinen guten Gemälden ist der dem h. Dominicus gegebene Ausdruck ein strenger oder ascetischer. Auf den spanischen Gemälden ist der Kopf oft roh, mit einem schwarzen Barte und der Tonsur; diese Darstellung ist jedoch ganz unrichtig, und zwar sowohl hinsichtlich seines Charakters als auch hinsichtlich seiner Person.

Ein sehr altes und interessantes Gemälde des h. Dominicus, früher in der Kirche der h. Katharina von Siena zu Pisa, befindet sich jetzt in der Akademie daselbst. Es wurde von Francesco Traini für einen gewissen „*Signore di Casa Cascia*" gemalt. Der Charakter des Kopfes gleicht ganz dem von der Schwester Cäcilia entworfenen Portrait: „Das Gesicht zwischen dem Strengen und Freundlichen; die Haare röthlich, kronartig geschnitten; der Bart geschoren."[1]) Er hält eine Lilie in der rechten Hand, und in der linken ein offenes Buch, auf welchem geschrieben steht: „*Venite filii, audite me, timorem domini docebo vos.*" Die Hände sind sehr klein und mager. Um dieses Bild herum befinden sich acht kleine Darstellungen aus seinem Leben.

Ausser den Andachts-Bildern des h. Dominicus, auf denen er allein, oder mit dem h. Petrus Martyr, oder mit der h. Katharina von Siena neben dem Throne der h. Jungfrau zusammengruppirt steht, gibt es auch einige Darstellungen des h. Dominicus, welche zum Theil Andachts- und zum Theil mystische Bilder mit einem Anflug des Dramatischen sind, z. B. wo er in einer befehlenden Stellung, die St. Petersschlüssel haltend, dasteht, wie auf einem Wandgemälde in der Kirche *S. Maria-Sopra-Minerva* zu Rom, oder wo St. Petrus ihm die Schlüssel in Gegenwart anderer Personen übergibt, wie auf dem Altarblatte Orcagna's in der Strozzi Capelle zu Florenz, und auf den unzähligen Gemälden, welche sich auf die Einführung des Rosenkranzes beziehen, welche als Kunstsujets zuerst nach dem Siege bei Lepanto volksthümlich geworden sind. Gregor XIII. führte den Rosenkranz zum immerwährenden Andenken an diesen Sieg der Christen über die Ungläubigen ein, und seit dieser Zeit finden wir fortwährend „Madonnen vom h. Rosenkranze", und der den Rosenkranz aus den Händen der h. Jungfrau empfangende oder Rosenkränze austheilende h. Dominicus ward in den Dominicanerkirchen ein gewöhnliches Kunstsujet.

Das berühmteste Beispiel ist von Domenichino, ein grosses, herrliches Gemälde in der Akademie zu Bologna; aber die Absicht des Künstlers ist auf mehreren der Gruppen nicht recht klar. Die Madonna des Rosenkranzes sitzt oben in der Glorie, mit dem Christkind auf dem Schoosse; beide streuen aus einem von drei lieblichen Cherubim gehaltenen Gefässe Rosen auf die Erde herab. Zu den Füssen der h. Jungfrau kniet der h. Dominicus, in einer Hand den Rosenkranz haltend, mit der anderen zeigt er auf die h. Jungfrau hin, indem er andeutet, durch welche Mittel deren Gunst zu erlangen ist. Engel halten die Sinnbilder der Geheimnisse des Rosenkranzes (die Freuden und Schmerzen der h. Jungfrau) und umgeben die himmlischen Personen. Auf der Erde hienieden sieht man unterschiedliche Gruppen, welche die verschiedenen Lebensalter, Zustände, Unglücksfälle und Nöthe des menschlichen Lebens ausdrücken — mit Kronen und Kränzen spielende liebliche Kinder; von rohen Kriegern angefallene Jungfrauen, die unterdrückte Jungfräulichkeit darstellend; ein Mann und seine Ehegenossin, die Unannehmlichkeiten des Ehestandes anzudeuten etc., und von allen denjenigen, welche Rosen in den Händen tragen, nimmt man an, dass sie „durch die Vermittlung des Rosenkranzes" Hülfe erlangt haben. Dieses Gemälde ist in Form, Ausdruck und Colorit nur ein Meer von Schönheit; „denn", sagt Malvasia, „niemals hat man lieblichere und süssere Kinderchen, niemals muntere und geistigere Mädchen und niemals stolzere, ernstere und majestätischere Männer gesehen, als man sie auf diesem Gemälde findet".

Eine Reihe von mehr oder weniger zahlreichen Bildern aus dem Leben des h. Dominicus kann man gewöhnlich in den Dominicaner-Klöstern und Kirchen finden. — Die merkwürdigsten Beispiele sind:

1) Die Basreliefs auf vier Seiten seines Grabes oder Schreines von Nicolo Pisano und Alphonso Lombardo zu Bologna.
2) Die Reihe von sechs kleinen und sehr schönen Bildern von Angelico auf der Predella der „Krönung der h. Jungfrau" im Louvre.
3) Die bereits erwähnte Reihe von acht Sujets um das Bild Traini's zu Pisa.

Wir werden hier alle Scenen und Ereignisse, welche man entweder als eine Reihenfolge oder als besondere dargestellt findet, der Ordnung nach aufzählen:

1) Der Traum der Mutter des h. Dominicus. Giovanna d'Aza schläft auf ihrem Bette, und vor ihr erscheint der Hund mit der brennenden Fackel. Im

[1]) *Il volto trà il severo e il piacevole; i capelli rossiccii, tagliati a guisa di corona; barba rasa.*

Vordergrund sind zwei Frauen beschäftigt, den kleinen Heiligen zu waschen und zu wickeln.

2) Der Traum des Papstes Innocenz III. (genau derselbe wie seine Vision bezüglich des h. Franciscus). Er träumt, dass die Kirche einfallen wolle und Dominicus sie stützt.

3) Als der h. Dominicus sich zu Rom befand und in der Kirche des h. Petrus betete, dass Gott seinem neugestifteten Orden seine Gnade schenken möchte, sah er in einer Vision die h. Apostel Petrus und Paulus. Der h. Petrus übergab ihm einen Stab und der h. Paulus das Evangelium und sie sprachen zu ihm: „Geh' und predige das Wort Gottes, denn Er hat dich zu diesem Amte auserkoren.“ Von diesem Sujet ist das Basrelief des Nicolo Pisano das schönste.

4) Die Verbrennung der häretischen Bücher. Man sieht, wie das Buch des h. Dominicus aus dem Feuer springt. Auf dem Gemälde von Angelico sind die Albigenser wie Türken gekleidet. Der gute Maler konnte sich keine anderen Häretiker und Ungläubigen vorstellen. Das grosse dramatische Wandgemälde von Lionell Spada in der Capelle zu Bologna sollte man mit der Einfachheit Angelico's vergleichen.

5) Am Aschermittwoch 1218 gingen die Aebtissin und einige ihrer Nonnen nach dem neuen Kloster des h. Sixtus zu Rom, um dasselbe in Besitz zu nehmen, und da sie sich mit dem h. Dominicus und dem Cardinal Stefano di Fossa-Nova im Capitelhause beisammen befanden, kam plötzlich Jemand herein, der sich die Haare zerraufte und ein grosses Geschrei anfschlug, denn der junge Herr Napoleon, der Neffe des Cardinals, war vom Pferde abgeworfen worden und auf der Stelle todt geblieben. Der Cardinal fiel dem h. Dominicus sprachlos in die Arme und die Frauen und übrigen Anwesenden wurden von Kummer und Schrecken erfüllt. Man brachte den Leichnam des Jünglings in das Capitelhaus und legte ihn vor den Altar, und Dominicus wendete sich, nachdem er gebetet, zu dem Leichnam des jungen Mannes und sprach: „O Jüngling Napoleon, im Namen unseres Herrn Jesu Christi befehle ich dir: stehe auf!“ und sofort stand er, zum Erstaunen aller Anwesenden, frisch und gesund wieder auf.

Dies ist ein häufig vorkommendes Sujet. Das Basrelief von Nicolo, das kleine Gemälde von Angelico und das Wandgemälde von Mastelletta sollte man mit einander vergleichen; auf den beiden ersten fesseln der Heilige und der todte Jüngling, auf dem letzteren der sich bäumende „*Faribando cavallo*“ die Aufmerksamkeit des Beschauers. — Das Relief Nicolo Pisano's zeichnet sich insbesondere durch die Klarheit und Einfachheit der Composition, welche selbst durch die Massen des gestürzten Pferdes keine Störung in ihrer Harmonie erleidet, aus. — Vgl. *Cicaguara, storia della scultura. Tom. I. Tav. VIII. Fig. 14.* — Kugler, Denkm. der Sculptur. Taf. XVI. Fig. 10).

6) Das Abendmahl des h. Dominicus. Als er sich einmal mit vierzig Brüdern im Kloster der h. Sabina zu Rom aufhielt, ereignete es sich, dass die Brüder, welche ausgeschickt worden waren, Lebensmittel zu betteln, mit einem sehr geringen Brodvorrath zurückkamen, und sie wussten nicht, was da zu thun wäre, denn die Nacht brach bereits herein und sie hatten den ganzen Tag nichts gegessen. Da befahl ihnen der h. Dominicus, dass sie sich in das Refectorium begeben und sich zu Tische setzen sollten; und er setzte sich ebenfalls zu Tische, und nachdem er sein gewöhnliches Tischgebet gesprochen, siehe! da erschienen plötzlich zwei schöne Jünglinge in weissen und glänzenden Kleidern unter ihnen, von denen der eine einen Korb Brod und der andere einen Krug voll Wein trug, welche sie unter die Brüder austheilten, worauf sie verschwanden, ohne dass Jemand wusste, wie sie herein oder wieder fortgekommen seien. Und die Brüder sassen erstaunt da; aber der h. Dominicus streckte seine Hand aus und sprach ruhig: „Meine Kinder, esst, was Euch Gott beschert hat“; und es war eine wahrhaft himmlische Nahrung, wie sie eine solche vorher niemals gekostet hatten.

Die Behandlung dieses Sujets auf dem kleinen Gemälde von Angelico ist vortrefflich. Die Mönche mit ihren über die Köpfe gezogenen Capucen sitzen an einem langen Tische; in der Mitte befindet sich der h. Dominicus mit zum Gebete gefalteten Händen. Vorn scheinen die zwei schönen ätherischen Engel dahin zu gleiten und aus den Falten ihrer Gewänder das „Brod vom Paradiese“ auszutheilen.

7) Die englischen Pilger. Als Graf Simon von Montfort Toulouse belagerte, wollten vierzig Pilger aus England nach Compostella wallfahren, und da sie sich nicht in die ketzerische Stadt begeben wollten, begaben sie sich in ein kleines Boot, um über die Garonne zu setzen. Das Boot wird vom Sturm umgeworfen, aber die Wallfahrer werden durch die Fürbitte des h. Dominicus gerettet.

Dieses Sujet wird häufig missverstanden. Im Italienischen heisst es „der Meeressturm“ (*la burasca del mare*). In der Reihenfolge von Traini ist dasselbe ausserordentlich schön; einige von den Pilgern sieht man im Wasser schwimmen, andere küssen dem Heiligen dankerfüllt die Hände und Kleider.

8) Der h. Dominicus erweckt ein gestorbenes Kind vom Tode.

Das grosse, diese Scene darstellende Frescogemälde in der Capelle „*dell' Arca*“ zu Bologna ist von Tiarini und ein vollendetes Meisterwerk im scenischen und dramatischen Stile, und so wunderbar gut aufgefasst, dass wir der Darstellung in der Seitenloge eines Theaters beizuwohnen glauben. Um die Scene zu verstehen, muss man sich erinnern, dass der h. Dominicus, da er zum Leichenmale eingeladen wurde, die Speisen entfernen und das todte Kind dafür auf den Tisch legen liess. Der Vater, der sich mit ausgestreckten Armen dem Heiligen zu Füssen werfen will, — die Mutter, welche ihre Augen nur auf das wieder auflebende Kind geheftet hat, — scheinen bloss in dessen zurückkehrendem Leben zu leben — und sind ungemein schön und belebt dargestellt. Es ist Rubens, mit italienischer Anmuth und venetianischem Colorit.

9) Papst Honorius III. bestätigt den Orden des h. Dominicus.

Dieses Gemälde trifft man oft in den Dominicanerklöstern. In der Sacristei der Johann- und Paulskirche zu Venedig befindet sich ein schönes, grosses, dieses Sujet darstellendes Gemälde von Tintoretto, mit seiner gewöhnlichen Frische.

10) Der h. Dominicus pflegte sich, in seiner überschwänglichen Liebe und Frömmigkeit, während er in Languedoc predigte, des Tages drei Mal zu geisseln, nämlich: ein Mal für seine eigenen Sünden; ein Mal für die Sünden Anderer und ein Mal für die armen Seelen im Fegfeuer.

Dies ist ein kleines, aber sehr rührendes Gemälde von Carlo Dolce. Dominicus kniet, mit blossen Schultern, in einer Höhle, mit der Geissel in der einen Hand; auf einer Seite sieht man die durch sein Gebet befreiten Seelen aus den Flammen des Fegfeuers heraussteigen; weit im Hintergrunde sieht man den Martyrtod des h. Petrus Martyr.

11) Der Tod des Heiligen.

Auf den dieses Sujet darstellenden Gemälden findet man häufig die Worte des h. Dominicus als Aufschrift: „*Caritatem habete; humilitatem servate; paupertatem voluntariam possidete.*“ (Habt die Liebe; bewahrt die Demuth; besitzt die freiwillige Armuth.)

12) Fra Guala, der Prior eines Klosters zu Brescia, hat eine Vision, in welcher er sieht, wie vom Heiland und der h. Jungfrau zwei Leitern vom Himmel herabgelassen werden. Auf denselben steigen zwei Engel empor, einen Thron zwischen sich tragend, auf welchem die Seele des h. Dominicus ins Paradies emporgetragen wird.

13) Die feierliche Uebertragung des Leichnams des h. Dominicus nach der Capelle des Heiligen zu Bologna, in der Reihenfolge von Traini.

14) Die Apotheose des Heiligen. Er wird im Himmel vom Heiland, der h. Jungfrau Maria und einem Chor sich freuender Engel begrüsst, welche sein Lob singen; ein Gemälde von bewunderungswürdigem Effect an der Kuppel der Capelle zu Bologna.

Praktische Anleitung zur Herstellung des farbigen Grund- oder sog. Localtons der Kirchenwände.

Es gibt Kirchen, deren Innenwände die schönsten Hau- oder Ziegelsteine bilden. In diesem Falle liegt es auf der Hand, dass man diese Steine in ihrer Naturfarbe sich zeigen lasse, wenn nicht eine reichere künstlerische Bemalung Statt finden sollte. Gehen diese Steine nicht überall durch, so bringe man das übrige Mauerwerk mit dem Tone derselben möglichst in Uebereinstimmung. Für einzelne Bauglieder, als Sockel. Pfeiler, Gurten, Rippen, Gewölbebogen, Fensterlaibungen und dergl. sind oft in den einfachsten Dorfkirchen und Capellen schöne Hausteine verwendet, und diese lasse man in ihrer Naturfarbe wirken, weil der lebendige Stein immer das edelste und sinnreichste Material für Kirchen ist, und so gibt es keinen Grund, ihn jemals mit einer Farbe zu verhüllen, ausser im Falle einer eigentlichen Bemalung. Nach dem Farbentone dieser Hausteine hat sich auch die Farbe zu richten, welche man den übrigen Flächen geben will. Hier gilt als allgemeine Regel, dass diese ein wenig heller zu halten sind, als jene, welche als tragende Glieder im dunkleren Tone ihre Bestimmung besser ausdrücken. Am hellsten sollen die Gewölbe-Felder erscheinen. Jeder geröthete, bläuliche oder grünliche Ton ist für Kirchenwände nicht tauglich, weil er wenig Wärme an sich hat und mit der Naturfarbe keines einzigen Baumaterials näher verwandt ist. Stellt man vermittels Gelb und Braun einen der Grundkreide ähnlichen grauen Ton her, so geht dies noch an, aber bleibt immerhin etwas Mangelhaftes, denn selbst der graue Baustein nimmt,

wenn er länger der Luft ausgesetzt ist, einen Stich ins Röthlichgelb an. Ueberhaupt soll man jeder Farbe tüchtig Gelb beimischen, um die gewünschte Wärme oder besser das Gefällige derselben zu erreichen. Mit Hülfe von Sachkundigen lässt sich hierin ein grosser Wechsel erreichen, so dass selbst Kirchen aus demselben Hausteine oder demselben Baumateriale fast ganz verschiedenen Grundton der Wände zur Schau tragen können. Ist zufällig der Ton etwas zu hell geworden, so verwendet man diese Mischung für die Wände und nimmt für die Bauglieder eine dunklere vor; wenn er sich etwas tiefer zeigt, so geschehe das umgekehrte Verfahren. Die Farben flüssig zur Bemalung zu machen, oder wie man gewöhnlich sagt, zum Bindemittel nehme man nie Wasser und Leim, sondern einfach im Wasser aufgelösten Kalk (Kalkmilch), denn mit Leim verbunden stehen die Farben ab, oder wenn man von diesem Bindemittel zu viel zugesetzt hat, dann blättert sich der Anstrich leicht auf und springt ab, wenn aber zu wenig genommen wurde, dann färbt er ab. Bei Anwendung von Kalkmilch kann man Anfangs ebenfalls die Farbe nicht schwer abwischen, aber in der Folge wird sie so dauerhaft wie vermittels keines anderen Bindemittels. Um in dem ganzen Innern einer Kirche den Grundton möglichst gleichmässig auszuführen, bereite man gleich Anfangs so viel Farbe, als zu einem zweimaligen Anstriche nothwendig sein dürfte. Ein Eimer genügt für eine Fläche von ungefähr 10 Quadratklaftern. Stets bereite man eher etwas zu viel von der beantragten Mischung, als zu wenig, weil eine neue ganz ähnliche Mischung sehr schwer herzustellen und jede kleinste Verschiedenheit leicht bemerkbar ist so wie unangenehm wirkende, ungleiche Schichten zur Folge hat. Jede Farbenmischung in Kalkmilch lässt sich auch eine Zeit lang aufbewahren, falls die Arbeit unterbrochen werden müsste, nur hat man indessen etwas Wasser nachzugiessen und das Ganze öfter umzurühren.

Weil unechte Farben vom Kalk nach wenigen Stunden fast bis zum Verschwinden aufgefressen werden, so mache man stets zuerst eine Probe mit den zu Gebote stehenden Farben.

Bevor jeder Anstrich in Angriff genommen wird, ist ein Uebertünchen der Wandflächen wegen der Ungleichheit fast immer geboten. Sind alle Stellen trocken und mit keinem neuen Verputz versehen worden, so mische man dem Eimer Kalkmilch 1/4 Pfund Alaun bei, weil dieselbe in Folge dessen besser eindringt. Ist die Tünchung getrocknet, so überstreiche man eine grössere Abtheilung mit abgerahmter, süsser (nicht etwa geronnener) Milch, die zuvor mit etwas Wasser verdünnt wurde. Diese befördert die Empfänglichkeit des Grundes für die Farbe. Während nun so eine Abtheilung der Wände von der Milch noch feucht ist, nimmt man den Anstrich mit dem Farbentone vor. Dazu verwende man aber erfahrene Arbeiter und lasse es ihnen auch nie an bequemen Gerüsten fehlen, damit die Arbeit möglichst schnell vorwärts gehen kann, denn jede Unterbrechung bringt stets eher Schaden als Nutzen.

Die Decoration der Kirchen.

Die einzelnen tragenden Glieder so wie Wandfelder und Gewölbekappen in einer Kirche noch mehr als durch einfache Farbentöne zu heben, nimmt man zu verschiedenen Verzierungen und Teppichmustern oder, wie man im Allgemeinen zu sagen pflegt, zur Decoration die Zuflucht. Vor Anderem sollten dadurch die Gliederungen der tragenden Theile des Baues mehr in den Vordergrund treten, daher es grosse Klugheit erheischt, damit nicht an den Wänden des Guten zu viel geschieht, wenn nämlich auch an diesen Verzierungen angebracht werden. Missglückte Versuche dieser Art gibt es genug, und so manche decorirte Kirche hat modernes Aussehen, macht den Eindruck von einem bemalten Wohnzimmer oder einem Versammlungssaale zu weltlichen Zwecken. Daher warnen wir im Allgemeinen vor gänzlicher Bemalung der Kirchenwände durch Verzierung allein, wenn dieselben nicht von bildlichen Darstellungen unterbrochen werden. In der Regel ist auch jede Summe dafür nur verschleudert, weil derlei Arbeiten selten so fleissig gemacht werden, dass sie von Dauer sind und nach Jahren durch einfaches Abwaschen wiederum erneuert werden könnten.

Hauptregel bleibt bei jeder Bemalung der Kirchen durch Verzierungen, dass sich diese in allen Stilarten der Anlage des Bauwerkes streng unterzuordnen, ihr zu folgen und deren Wirkung zu heben hat. Nicht ein Bauglied darf durch die Decoration seinen Charakter einbüssen, vielmehr soll dessen Bedeutung mehr hervorgehoben werden. Aber leider hat man sich hierin in neuester Zeit grosser Missgriffe schuldig gemacht und so manche Kirche nicht geringer misshandelt, als der Zopf im vorigen Jahrhunderte. Eben so ist vor jeder Lüge in der Decoration sehr zu warnen; man darf nie ein anderes Material äusserlich oder zum Scheine nachahmen, z. B. Marmor, Bauglieder (Architektur) oder Verzierungen so mit Schatten umgeben, dass sie das Aussehen einer erhaben gehaltenen Arbeit haben, oder dem Holze das Aussehen vom Steine geben und umgekehrt. Wohl aber darf man die schönsten Steine bemalen, weil dadurch ihre Wirkung eine höhere wird,

als dieselben in der Naturfarbe hervorbringen, dieselben überhaupt zur übrigen Decoration besser stimmen, so wie zur Hebung des Ganzen mehr beitragen, was ja eben die Aufgabe eines jeden Einzeltheiles eines Bauwerks ist.

Endlich muss auch die Wahl des Farbenschmuckes verschieden sein, je nachdem eine Kirche im romanischen, gothischen oder italienischen (Renaissance-Stile) decorirt werden soll. Eine romanische Kirche mit ihrem ehrwürdigen Eindrucke liebt ruhige, ernste, schwere Farben und Verzierungen, während die schlanke, in die Höhe strebende und schwungvolle Gothik leichte und zartere Farbentöne so wie lebhaftere Ornamente mit zarten Linien verlangt. Beim italienischen Stile, der wegen ärmlicher Mittel die kostbaren Marmorsteine zum Scheine nachzuahmen, zu lügen sucht, reisse man sich von diesem bisherigen Missgriffe los, und bei Mangel des echten Steines greife man nie nach Gypsmarmor u. dgl., sondern fülle die betreffenden Felder mit altchristlichen und frühromanischen Verzierungen aus, und die Wirkung wird eine eben so herrliche sein, wie wenn man lügt; nur muss man es verstehen, den zur Verwendung kommenden Farben einen edlen und leichten Ton zu geben.

Der Charakter einer jeden Decoration ist der einer f l a c h e n Malerei, und daher ist es nie erlaubt, Schatten anzuwenden. Anstatt dieser, um doch nach Belieben eine gesteigerte Wirkung zu erzielen, nimmt man eine scharfe und kräftige Contourirung, d. h. gleichmässige Einfassung mit dicken Linien, welche in der Regel dunkler zu halten sind, als die Verzierung erscheint, um welche sie herumgezogen werden sollen. Manchmal kann die Einfassung oder Contour auch heller und leichter als die Grundfarbe des Ornaments, ja, selbst Gold sein. Eine Decoration kann man in verschiedenen (bunten) Farben oder in möglichst farblosen Tönen mit und ohne Gold, die einzelne Verzierung auf dunklem, kräftigem oder auch mattem Grunde, und zwar dasselbe Muster in vielfachen Abwechslungen der Farbentöne ausführen. Bezüglich des guten Gesammteindrucks ist der Grundsatz anzunehmen, dass derselbe jederzeit von der Farbe des Grundes abhängt. Ist z. B. die Grundfarbe r o t h und das Ornament (die Verzierung) ganz oder theilweise verschiedenfarbig oder Gold, so ist die Gesammtwirkung r o t h; wenn aber der Grund Gold und das Ornament ein- oder verschiedenfarbig ist, so wird dieselbe eine g o l d i g e sein. Das Gold soll bei reicher wie bei spärlicher Anwendung möglichst gleichmässig durch die ganze Masse vertheilt werden. Decorationen, welche g a n z g o l d i g wirken sollen, erfordern einen gelbgrünen Grund mit goldenem Ornamente. Will man eine recht edle und ruhige Wirkung mit einer Decoration erreichen, so ist ein einfaches, in Gold und Farbe ausgeführtes Linien-Ornament sehr zu empfehlen; den Grund kann dabei das Gold oder die Farbe bilden.

Die einfachste Art einer Kirchen-Decoration besteht darin, dass die Bauglieder, als Wandpfeiler, Gesimse, Bogen, Gurten oder Rippen des Gewölbes, allenfalls auch die Fenster mit verzierten (gemusterten) Streifen umgeben werden, wenn auch den Wänden irgend ein Schmuck zugedacht ist, sei es nur Ornament oder auch Bildwerk.

Unten an den Wänden des Chores (Presbyterium), wo die Darbringung des h. Opfers die grösste Prachtentfaltung des ganzen Kirchengebäudes fordert, können grosse Teppichmuster angebracht werden.

In neuester Zeit hat man sich in allen Stilen mit einem blauen Grunde der Gewölbe versucht, was aber nicht allgemeine Anerkennung gefunden hat, selbst dann nicht, wenn es kein roher und schwerfälliger, sondern gut gestimmter Ton sein sollte. Auch die Alten vermieden diesen Ton für sich allein gedacht, und wandten ihn nur als Hintergrund an, wenn sie die Gewölbeflächen mit grösseren Figuren schmückten. Wir haben uns die grösste Mühe gegeben, auch nur e i n altes Beispiel eines durchaus blau bemalten Gewölbes ohne Figuren zu entdecken, aber vergebens, und daher warnen wir neuerdings dagegen. Wie das Blau für die Wände verwerflich ist, so gilt es auch für das Gewölbe, und man bleibe daher bei einem Tone, der zu jenem der ersteren stimmt, und bringe eben so ähnliche Ornamente an, deren Form aber der Anlage der einzelnen Gewölbeflächen angepasst sein müssen; gewöhnlich sind es Rankengewächse, welche sich mehr oder minder reich verzweigen können.

Tirol. K. A.

Die Kirche in Rippoldsau.

Im Laufe dieses und des vergangenen Jahres wurde die hiesige, in Bauart einfache Kirche — gebaut im Stil vom Jahre 1828 — einer Restauration unterworfen, die das schmucklose Innere derselben nur zu sehr verlangte. Der erzbischöfliche Bauinspector Engesser leitete dieselbe mit vieler Umsicht und künstlerischem Geschmacke. Das Innere erhielt eine grünlich-graue Sandsteinfarbe mit entsprechender Feldereintheilung, geschmückt mit einer Ornamentik, die in ihren Formen und Gliederungen einen wohlthuenden, weil mit dem ganzen inneren Bau harmonischen Eindruck macht.

Links und rechts an den Fensterpfeilern des Langhauses treten die vier abendländischen Kirchenväter, die h. Ambrosius, Augustinus, Gregor der Grosse und Hieronymus, dem Beschauer entgegen. Diese in Holz geschnitzten, in farbiger Fassung ausgeführten Figuren sind in würdigster und künstlerisch-tüchtiger Weise dargestellt und machen ihrem Meister, dem rühmlichst bekannten Bildhauer Herrn Reich in Hüfingen, alle Ehre. Besonders schön ist Augustinus. Tiefer Geist und reiches Gemüth, getragen von innerem Gottesfrieden, sprechen aus seinem Gesicht, dass man meint, eben taucht er die Feder ein, um die letzten Gedanken niederzulegen zu seinem grossen Werke: *Civitas Dei.* Der h. Gregorius hat den Kampf jener gewaltigen, freilich in der Kirche noch jungen Zeit: „Ob Morgenland oder Abendland", ausgekämpft. Gottvertrauend fasst er den Hirtenstab fester in die Hand und schaut wie mit prophetischem Blick in die Zukunft, Ernst und Milde im Gesicht. Aehnlich sprechen für ihre Zeit und Geschichte die hh. Ambrosius und Hieronymus.

Ueber den beiden Seitenaltären sind die zwei grossen, von Maler Lutz in Freiburg in enkaustischen Farben ausgeführten Gemälde. Das eine über dem Muttergottes-Altar stellt den zwölfjährigen Jesus im Tempel dar, sitzend unter den Lehrern des Volkes. In Composition und Farbe verdient dieses Bild entschieden den Vorzug vor dem über dem Josephs-Altar und zeugt von echt künstlerischer Begabung. Die Köpfe der Pharisäer und Schriftgelehrten sind voll Ausdruck, Bewegung und Leben; pulsirend geht der grosse Moment, da der Heiland mit ihnen spricht, durch Kopf und Herz. Der eine zeigt Interesse, der andere ist schon halb gewonnen, der dritte ist eine rein hochmüthige Negation, ein vierter lehnt an der Wand, wohl mit dem Gedanken ringend: „Dieser wird uns zu Grunde richten." Jesus sitzt, sinnig aufgefasst, auf zwei Folianten. „Ja, die Weisheit der Welt ist Thorheit vor Gott." Mit dem Ernst auf dem Angesicht spricht doch in schöner Harmonie die Kindlichkeit, die jetzt schon Alle mit Liebe umfängt. Die Eltern kommen gerade zur Thür herein, staunend, doch unverzagt. Wie nahe liegt der Gedanke: In der Religion und im heiligen Glauben finden sich so viele Menschen wieder, wenn sie aufrichtig suchen.

Auch der architektonische Theil des Bildes ist schön durchgeführt, ohne den Farbenklang der Hauptfiguren zu stören.

Das andere Gemälde über dem Josephs-Altar von demselben Maler stellt die Schlüssel-Uebergabe vor. Das ganze, wie das andere schon erwähnte, in lebensgrossen Figuren ausgeführte Gemälde macht in Composition und Farbe einen sehr wohlthuenden und erbauenden Eindruck. Sprechend schön sind die Gestalten: Christus in weissem Gewande als Haupt- und Mittelfigur, voll Hoheit und Würde. Unbekümmert um das nimmermüde Toben der Welt, steht er unter seinen Jüngern, als wollte er zugleich sagen: „Fürchtet euch nicht, ich habe die Welt überwunden." Petrus knieet vor ihm und übernimmt die Schlüssel; Gesicht und Haltung sprechen Kraft, Hingebung und Entschlossenheit aus.

Im Chore auf dem Hochaltar sehen wir das Bild der Auferstehung Christi, im Jahre 1861 von Hofmaler Dürr von Freiburg ausgeführt. Der Heiland tritt, aus dem Grabe auferstehend, mit der Siegesfahne in der Hand, gleichsam vorwärts der Gemeinde entgegen, als wollte er sagen: Wozu das viele Weh und Ach in der Welt, lasset euch, ihr Gläubigen, nicht niederbeugen! „Ich bin die Auferstehung und das Leben, wer an mich glaubt, wird leben, und jeder, der lebt und an mich glaubt, wird in Ewigkeit nicht sterben."

Links und rechts vom Hochaltar sind zwei Standbilder, der h. Benedictus, weil ehemals hier ein Benedictiner-Priorat, und der h. Nikolaus, Patron der hiesigen Kirche. Diese zwei, etwas mehr als lebensgrosse Standbilder füllen die Chornische wohlthuend aus, sind ebenfalls wie die vier Kirchenväter von Meister Reich in Hüfingen in Holz und farbiger Fassung ausgeführt und reihen sich in künstlerisch-tüchtiger Ausführung den oben erwähnten vier Standbildern im Langhause würdig an.

In der Mittelhöhe der linken Chorwand tritt dem Beschauer die Darstellung der Grablegung Christi entgegen. Dieses Bild wie das gegenüber befindliche ist von Hofmaler Dürr in Freiburg ausgeführt und von wahrhaft ergreifender Wirkung. Die Composition ist grossartig, ohne irgendwie gesucht zu sein, und reiht sich dem ernsten Stile der alten Meister des 16. Jahrhunderts an. Die Gestalt des todten Heilandes, die plastisch hervortritt, von Nicodemus, seinem Diener, und von Johannes getragen, ist durchaus edel und, wie alle Gestalten dieser ernsten Darstellung, tief gedacht und empfunden. Es ist dies das volle Ergebniss eines gläubigen Herzens, das vom darzustellenden Stoff ganz durchdrungen ist. Hinter Nicodemus kommt dessen Freund mit dem Gefäss zur Salbung des h. Leichnams. Gegen die rechte Seite des Bildes steht die h. Jungfrau in stummem, aber doch standhaftem Schmerz, welche die neben ihr stehende Magdalena, obgleich

selbst von Trauer niedergebeugt, zu trösten sucht. Wir haben schon viele Gemälde gesehen, aber diese beiden Frauengestalten können den schönsten alter und neuer Zeit an die Seite gestellt werden. Unerschütterliches Gottvertrauen leuchtet zugleich aus dem Auge Mariens, hoffnungsvoll hinblickend auf die grosse, heilige Sache, die nun durch die Apostel und ihre Nachfolger ausgeführt werden soll. Den Schluss dieser Gruppe bildet Joseph von Arimathäa, der tieftrauernd mit der Fackel in der Hand der dunkeln Grabesgruft zuschreitet, die den heiligen Leichnam aufnehmen soll. Composition, Zeichnung und Färbung in diesem Bilde machen sich den Vorrang streitig, und doch ist bei aller Kraft und markiger Behandlung Ruhe und Harmonie. Die Luft, vielmehr der Himmel, ist zum Ganzen gestimmt und hilft unwillkürlich eine düster-traurige Stimmung in das Herz senken. Unstreitig ist dies das schönste Bild von allen und spricht jeden Beschauer so sehr an, weil es zugleich einen Vorgang schildert, der bei jedem Menschen so oder anders gewiss einmal sein wird, nämlich den Tod und die Grablegung.

Das Bild zur rechten Seite im Chor stellt das Wiedererkennen Jesu am Brodbrechen durch die beiden Jünger zu Emaus dar. Wie bei der Grablegung sind die Figuren auch dieses Bildes lebensgross. In der Mitte des Bildes (am Tisch) erscheint Jesus mit zum Himmel erhobenen Augen, das Brod brechend; Ernst und Milde thronen auf dem verklärten Antlitze. Einer der Jünger, wohl Johannes, fällt vor Erstaunen die Arme ausstreckend, auf die Kniee. Man glaubt in seinem Gesicht zu lesen, als wollte er begeistert ausrufen: „Mein Herr und mein Meister!" Hinter diesem tritt die junge Wirthin, Speise bringend, heran in anmuthigem Niederschauen auf den staunenden Johannes, während der hinter ihr stehende Wirth ganz verwirrt sich die Scene nicht zu erklären weiss, da ihm das geistige Auge zum Verständniss des grossen Momentes noch nicht erschlossen zu sein scheint. Mehr im Vordergrunde links vom Heiland schlingt der von dieser Scene tief ergriffene Jünger Cleophas die Hände wie zum Gebet, mit ernstem Staunen den Heiland anschauend, im Begriffe, sich von seinem Sitze zu erheben und dem Auferstandenen sich zu nähern. Die Rückwand der gastlichen Stube zeigt zwei Fensteröffnungen, durch welche man in eine freundliche Abendlandschaft hinausschaut, deren letzte Sonnenstrahlen die Gruppe der Figuren beleuchten.

Nur noch Weniges ist uns zu sagen übrig. — Alle Bilder bilden ein zusammenhangendes Ganzes, eine stille und doch so eindringliche Predigt für jeden, der in die Kirche tritt, und stellen sie Hauptmomente aus der Erlösung dar. Um dieses Ganze sich anschaulich zu machen, betrachte man dieselben, von der linken Seite im Langhause angefangen, fortschreitend durch das Chor und rechts im Langhause mit dem letzten Bilde endigend.

Auf der linken Seite im Langhause, in der Mitte desselben, fällt der Blick auf das sehr schöne Glasgemälde, von Helmle von Freiburg gefertigt; es stellt die Geburt des Heilandes — Weihnachten — dar. Ueber dem Mutter-Gottesaltar, wie schon erwähnt, der zwölfjährige Jesus im Tempel; Eltern und Kindern wird dadurch so klar und schön das vierte Gebot zur Anschauung gebracht. Im Chor die Grablegung Christi, das vollendete blutige Opfer — Charfreitag. Auf dem Hochaltar die Auferstehung, der schöne Preis des blutigen Opfers — Ostern. Links im Chor die Jünger in Emaus, das unblutige Opfer — veranschaulicht das herrliche Evangelium des Ostermontags. Ueber dem Josephsaltar die Schlüsselübergabe. — Nachklang des Pfingstfestes. Die Gläubigen sollen wissen, wer die Erlösungsgnade ihnen übermittelt; es ist die Kirche, Petrus und seine Nachfolger an der Spitze. Im Langhause sodann, gegenüber der Geburt Christi, ist das Glasgemälde Jesus am Oelberg, ebenfalls von Helmle. Jesus sagt zu den Jüngern: „Wachet und betet." Das Gebet und die h. Sacramente sind die vorzüglichsten Mittel, der Erlösungsgnade theilhaftig zu werden.

Schliesslich sind im Chor die vier Kirchenväter, die so Vieles thaten, um das Schiff der Kirche über den Fluthen des unruhigen Völkerlebens aufrecht zu halten. — Schön und würdig, aber einfach zugleich ist so das Innere ausgeschmückt, besonders wenn die Medaillons auf Goldgrund unter dem Architrav noch vollendet sein werden. Wir glauben gern, dass dann die Kirche von hier, was die innere Ausschmückung betrifft, eine der schönsten des Landes sein wird und die Einheimischen und Fremden, zumal in belebter Sommerszeit, einladet, einzutreten und ein wenig auszuruhen bei dem, der gesprochen: „Kommet her zu mir, die ihr mühselig und beladen seid, ich will euch erquicken und ihr werdet Ruhe finden für eure Seele."

(Christl. Kunstbl.)

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Mainz.[1]) Im Laufe der Woche vom 21. bis 26. October wurde die dritte und letzte Reihe der Grabstätten im Ostchor eröffnet. Die Inschriften, welche nach älteren Angaben sich auf denselben befanden, waren wohl schon seit der französischen Revolution verschwunden, nur die des Grafen Czacky, welche westlich unter dem Denkmale des Landgrafen von Hessen an der südlichen Chorwand angebracht war, hat sich erhalten und befindet sich nunmehr im östlichen Flügel des Kreuzganges. Im Ganzen fanden sich in dieser Reihe drei Grüfte, wovon die zunächst der Marktseite die sterblichen Reste von vier Gliedern der Familie von Hoheneck, nämlich Martha Helena von Hoheneck († 1681), deren Söhne, Anselm Franz, Domscholaster († 1704), Wilderich Marsilius, Generalvicar († 1735), und Tochter Maria Ursula. Auf der Südseite zunächst der Mauer lag mit diesem Grab in gleicher Tiefe die Ruhestätte des Grafen Stephan Czacky. Derselbe starb dahier im Hause zum Kranich (jetzt in die Bassenheimerhof-Caserne verbaut) 1734 im Alter von 22 Jahren als Capitän eines ungarischen Reiter-Regiments. Der wohlerhaltene Schädel liess noch die Jugend und ausgezeichnete Gesichtsbildung des Verstorbenen erkennen.

Der Verstorbene scheint in seiner militarischen Uniform bestattet worden zu sein; denn es fanden sich noch die schweren Silberverschnürungen vor, welche die Brust bedeckten. Die Fussbekleidung war eben so zierlich, als durch den herzförmigen, vorn ganz spitz zulaufenden Schnitt besonders ausgezeichnet. Von Waffen oder werthvollen Gegenständen war dagegen nichts vorhanden. Die Menge des eingebrochenen Schuttes machte es übrigens wahrscheinlich, dass bereits früher eine Eröffnung dieser Grabstätte Statt gefunden hatte.

Tiefer als die beiden erwähnten Grüfte fand sich neben der letzteren mehr gegen die Mitte zu ein flach gedecktes Grab mit der Leiche eines in reichem Costume bestatteten Mannes. Das Haupt bedeckte ein mit Silbertressen besetztes Barett mit breiten, umgeschlagenen Rändern; die Aermel und die Brust zeigten den reichverzierten Sammtbesatz eines spanischen Wammses; allenthalben lagen Reste von metallenen Zierathen, welche jedoch durch Oxydation jede Form verloren hatten. Eben so war an der Seite der Degen in seinen unteren Theilen gänzlich zerstört, nur der elegante Korb, mit schwerem Roste überzogen, hatte sich erhalten. Bei der Hand lag ein schwerer Goldreif, flach mit gerieften Rändern und vorn mit einem erhabenen Herz, worauf die Buchstaben E. G. gravirt waren. Auf der Aussenseite standen in Majuskelschrift die Namen GERTRUD BRENDELIN, innen dagegen in grösseren Charakteren EBERHARD BRENDEL, dahinter ein zierliches Schlussornament.

Ueber die untere Hälfte des Körpers waren auf den Kleidern grosse Büschel von Specereien ausgebreitet. Das Kopfende des Grabes deckte eine mit der Legende nach Innen gekehrte Inschrift mit dem Kronberg'schen Wappen, woraus hervorging, dass es das Grab des Hartmann von Kronberg war, eines Bruders des Erzbischofs, Kurmainzer Rathes und Amtmannes zu Höchst, der am 21. Juni 1606 verstarb. Derselbe war verheirathet mit Margarethe aus dem Geschlechte der Brendel von Homburg, welche aus der ersten Ehe des Eberhard Brendel († 1592) und der Gertraud Rüdt von Collenberg stammte, so dass der in diesem Grabe gefundene Trauring von den Schwiegereltern des Hartmann von Kronberg herrührt.

1) Vergl. Nr. 21 d. Organs.

In der Mitte des Chores stiess man unmittelbar unter dem Boden auf ein Gewölbe, welches im Jahre 1804 zur Fundamentirung des Taufsteines war angelegt worden. Unter demselben kam ein mit Steinplatten ungenügend überdeckter Steinsarg zum Vorschein, der, ganz mit Erde angefüllt, von Fundstücken nichts enthielt. Es war ein schlichter, viereckiger Sarg, dessen Wandung in dem bekannten sphärischen Steinschage rauh bearbeitet war; der Boden zeigte eine viereckige Oeffnung in der Mitte. Der Sarg stand offenbar nicht mehr an seiner früheren Stelle, sondern ohne jegliche Unterlage oder Untermauerung frei in der Erde und wurde nunmehr nach dem Kreuzgange verbracht.

Das aus der ehemaligen Krypta ausgehobene Erdreich besteht in seiner untersten Lage ausschliesslich aus Bauschutt, wie er sich wahrscheinlich bei der Zerstörung der Gewölbe gerade ergab. Gegen Osten hatte diese Schicht nur zwei bis drei Fuss Stärke, während sie gegen Westen immer wachsend jetzt eine Stärke von sechs Fuss und mehr zeigt. Von Fragmenten von Denkmälern findet sich in den letzten Tagen fast nichts mehr, und von Details der alten Krypten-Architektur konnte bis jetzt keine Spur nachgewiesen werden. Dagegen liegt der Grundriss der Krypta und ihrer Schiffsdisposition jetzt zum grössten Theile klar vor, da die Sockelplättung, auf welcher die Säulen der Krypta ruhten, sich vollständig erhalten hat. Demnach war der ganze Raum in drei Schiffe getheilt, und die Flucht der Säulen des Mittelschiffes setzte sich ohne Unterbrechung bis zum letzten Gewölbejoch im Chore fort. Es hatte sonach die alte Krypta keine halbrunde Säulenstellung als Abschluss des Mittelschiffes und keinen Chorumgang, sondern diesen der rheinischen Tradition entsprechenden einfachen Schluss, wonach auch der Altar im äussersten Ostende zu stehen hat. Und in der That hat sich auf der Nordseite die Steinstufe erhalten, welche das Podium des Altars umschloss. Bis Ende dieser Woche wird der ganze Raum der Krypta völlig blossgelegt sein, und es bleibt dann nur übrig die Verbindung der Zugänge mit der Krypta selbst herzustellen. Gerade hier aber werden die Spuren grosser Veränderungen zu Tage treten, da an dieser Stelle die Grundmauern des Pfeilereinbaues sich zwischen die alte Anlage hineinschieben.

Stuttgart. Noch ist der Verkauf der Sammlung Brentano-Birkenstock in Frankfurt allen, welche der Bewegung des Kunstmarktes im Fache des Kupferstiches folgen, in gutem Gedächtniss, und schon wieder kommt eine berühmte Kupferstich-Sammlung aus altererbtem Besitze unter den Hammer. Diesmal ist es ein fremdländischer Schatz, den eine rührige deutsche Kunsthandlung auf unseren Markt bringt: ob auch für uns oder bloss zu einer Art Transithandel, ist eine andere Frage, schwer zu beantworten nach den Erfahrungen, die wir bisher und erst neulich bei Auction der T. O. Weigel'schen Druck-Alterthümer gemacht haben. Es ist die berühmte Sammlung des Grafen Jacopo Durazzo in Genua, deren erste Hälfte am 19. November und den folgenden Tagen im Schillersaale der Liederhalle zu Stuttgart öffentlich feilgeboten wird. Eine fromme Sage, der zufolge das Cabinet Durazzo in den Besitz der italienischen Regierung übergegangen sei, findet dadurch ihre thatsächliche Widerlegung. Wie könnte auch eine continentale Regierung die andere in der Pflege der Kunstinteressen beschämen wollen! *Clericus clericum non decimat.*

Der Ruf der Sammlung Durazzo ist zu sehr verbreitet, als dass die Reichhaltigkeit des eben ausgegebenen, gewissenhaft gearbeiteten und in seiner Prachtausgabe mit 25 photographischen Drucken geschmückten Kataloges der ersten Hälfte überraschen könnte. Kundigen genügt ja statt aller Anpreisung der Umstand, dass Gründung und Vermehrung des Cabinets bis ins vorige Jahrhundert zurückreichen. Kein Wunder also, wenn hier sehr viele, namentlich altitalienische Blätter vorkommen, die längst aus dem Kunsthandel verschwunden sind. Der Begründer der Sammlung war der feinsinnige Kenner Graf Jakob Durazzo, Gesandter des wiener Hofes bei der Republik Venedig; es ist derselbe, dessen Name sich auch an die Entstehungsgeschichte der Albertina in Wien knüpft. Der Stifter der letzteren nämlich, Herzog Albert von Sachsen-Teschen, damals Gouverneur von Ungarn, ertheilte im Jahre 1774 Durazzo den Auftrag, für ihn eine systematische Folge von älteren Stichen, insbesondere der italienischen Schule, aufzukaufen. Der Graf widmete sich dieser Aufgabe mit solchem Eifer und Geschick, dass er schon im Jahre 1776 jene stattliche Reihe von Mappen an den Herzog Albert abgeben konnte, die den Grundstock der Albertina bilden. Einmal aber im guten Fahrwasser, hielt der Sammeleifer des Grafen auch nach Ablieferung seiner ersten Sammlung nicht still. Er arbeitete vielmehr so rüstig an dem Ersatze derselben, dass sich sein Cabinet bald wieder sehen lassen konnte und der Graf Bartolommeo Benincasa 1784 in Parma eine eigene Schrift darüber veröffentlichte unter dem Titel: „*Descrizione della raccolta di stampe d. S. E. il conte Jacopo Durazzo.*“ Auch seine Erben unterliessen es nicht, fortwährend neue Bestandtheile der Sammlung zuzuführen. Dieser ansehnlichen Vorgeschichte entspricht denn auch der Reichthum, welchen der Katalog vor uns entfaltet. Den Glanzpunct bilden die zahlreichen Niellen, darunter ein Schwefelabdruck, der nun wohl auch ins Britische Museum wandern dürfte, wo bereits fast alle bekannten Specimina dieser Art sich zusammengefunden haben. Es folgen sodann eine Reihe Original-Silberplatten und eine höchst seltene Menge von Abdrücken auf Papier, wie sie von Passavant, *Peintre graveur I, p. 272 ff.*, beschrieben wurden. Es ist und bleibt dies wohl für immer die bedeutendste Privatsammlung echter Niellen, und wenige öffentliche Anstalten können sich an Reichhaltigkeit mit derselben vergleichen. Uns graut bereits vor den Preisen, die sie erzielen dürften. Nächst dieser Abtheilung sind es zunächst die ältesten italienischen Stecher, die hier vorzüglich vertreten sind, darunter Baccio Baldini mit den fast vollständigen Folgen der Propheten und Sibyllen, und zwar in den ersten Zuständen, Sandro Botticelli mit seinem Hauptwerk, der grossen Himmelfahrt der heiligen Jungfrau u. A., von Domenico Campagnola fast das vollständige Werk, von Marcello Fogolino drei seiner äusserst seltenen Blätter, unter denen freilich Nr. 2177 richtiger dem *Cesare da Sesto* zugeschrieben und auf Nr. 2178 die Ziege richtiger als Gemse zu bezeichnen sein wird. Aber auch die Vertretung der altdeutschen Meister lässt selbst für eine ganz wohlbestellte Casse nichts zu wünschen übrig. Um die ältesten anonymen Blätter und die Monogrammisten vom Meister *E. S.* und Franz van Bocholt bis auf die prachtvollen Abdrücke von Dürer, darunter der radirte St. Hieronymus von 1512, Bartsch 59, und ein completes Exemplar seiner Ehrenpforte in alten colorirten und vergoldeten Drucken, wird manch heisser Kampf entbrennen. Insbesondere dürften die Ornamente von Aldegrever, Paul Flindt u. A. heutzutage Anwerth finden. Begnügen wir uns noch beizufügen, dass auch an Niederländern kein Mangel ist; wir finden z. B. Berghem's „Diamant“, Hieronymus Bosch's jüngstes Gericht, die meisten Blätter von Lucas van Leyden u. a. m. verzeichnet. Es konnte ja gar nicht unsere Absicht sein, den Leser auf Einzelheiten aufmerksam zu machen, wo solche Massen geboten werden. Bringt es endlich auch der Charakter einer alten Sammlung mit sich, dass die Erhaltung der Blätter mit der Güte der Drucke nicht auf gleicher Höhe steht, so dürfte doch die Auction Durazzo ein wahres Ereigniss in der Geschichte unseres Kunsthandels bilden.

Freiburg i. Br. Bei Abnahme der Tünche am früheren Postgebäude hierselbst sind Frescogemälde zum Vorschein gekommen, welche nach dem Urtheil sachverständiger Künstler aus der Holbein'schen Schule stammen. Leider haben diese Gemälde bei der jetzigen Operation stark gelitten.

Salzburg. Die Salzburger Zeitung schreibt: „Im Stiftsschatze von St. Paul im Lavantthale Kärnthens wird unter Anderem ein mit Edelsteinen besäetes, 3/4 Ellen hohes Kreuz (als Fassung einer Kreuz-Reliquie) aufbewahrt. Dr. Sebastian Brunner bei seiner jüngsten Anwesenheit in St. Paul, durch die Gemmen und aus Edelstein geschnittenen Skarabäen, welche darauf als Verzierungen angebracht sind, wie aus einer Zeile einer eingravirten Inschrift auf das hohe Alter (aus dem 10. Jahrhundert) dieses Kunstschatzes aufmerksam gemacht, begann Nachforschungen darüber anzustellen und constatirte, dass dieser Gegenstand derselbe sei, dessen schon der alte Chronist von St. Blasien erwähnt und welchen Gerbert in seiner *Historia nigrae silvae* (Geschichte des Schwarzwaldes) als ein Geschenk der Königin Adelheid und als ein höchst kostbares Kleinod beschreibt. Zugleich machte Dr. Brunner auf zwei für die Kunstgeschichte sehr werthvolle Crucifixe zu St. Paul aus derselben Zeit aufmerksam. Diese sind aus Kupfer getrieben, das eine noch sehr gut erhalten und emaillirt. Der bewährte Kunstforscher k. k. Regierungsrath Albert Ritter v. Camesina, Mitglied der Central-Commission der Baudenkmale in Oesterreich, wird die Zeichnungen dieser von Brunner beschriebenen Gegenstände anfertigen und publiciren. Ausserdem durchsuchte Dr. Brunner nach Aufforderung des Abtes von St. Paul, Augustin Duda, die Kupferstich-Sammlung von St. Paul und fand dabei sehr werthvolle Handzeichnungen von Poussin, Tintoretto, Salvator Rosa, Palma vecchio, Van Dyk und vielen bedeutenden Malern des 17. und 18. Jahrhunderts. Diese werthvollen Gegenstände werden nun auf Anordnung des Abtes in besonders achtsame Verwahrung genommen.“

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.

Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst
herausgegeben und redigirt von
F. van Endert in Cöln.
Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 23. — Köln, 1. December 1872. — XXII. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Die hervorragendsten Scenen aus dem Leben der allerseligsten Jungfrau,

welche durch die Kunst (Sculptur und Malerei) ganz besonders verherrlicht worden.

I.

Die Eltern der h. Jungfrau Joachim und Anna.

In der früheren Kunst, nämlich bis zum Ende des fünfzehnten Jahrhunderts herab, kommen Joachim und Anna, die Eltern der h. Jungfrau, stets nur in den Reihenfolgen der Darstellungen aus ihrem Leben, in den Andachtsgruppen und auf den Altarbildern aber niemals vor. Der h. Bernhard, die grösste Autorität dieser Zeit, verwirft die Anrufung aller Heiligen, welche vor der Geburt Christi gelebt haben und folglich auch deren Darstellung in den Kirchen in einer andern Eigenschaft, denn als historischer Personen.

Die morgenländische Kirche verehrt auch Heilige des alten Testamentes und stellt dasselbe in dieser Beziehung dem neuen gleich. Bei uns ist dies nicht so. Jacobus a Voragine, der Verfasser der „*legenda aurea*", sagt: „*Notandum quod ecclesia orientalis facit festa de sanctis utriusque testamenti, occidentalis autem non fecit de festis veteris testamenti, eo quod ad inferos descenderunt, praeterquam de Innocentibus eo quod in ipsis singulis occisus est Christus, et de Macchabaeis. De Macchabaeis propter quattuor rationes etc.* (Es ist zu bemerken, dass die orientalische die Feste der Heiligen beider Testamente feiert, die abendländische aber nicht die des alten Testamentes, weil sie noch in die Vorhölle gehen mussten; nur feiert die letztere das Fest der unschuldigen Kinder, weil Christus in jedem einzelnen derselben getödtet wurde, und das der Macchabäer, und zwar das letztere aus vier Gründen etc.)" Vergl. *Legenda aurea de SS. Macchab. edit. Argent. de iugo.* — Die h. Elisabeth, die h. Anna und der h. Joseph, die man verehrt, gehörten dem alten Testamente wenigstens eben so viel an, als dem neuen. Der h. Johannes d. T. verbindet die beiden Testamente mit einander. Der Orient, in welchem das alte Testament seinen Ursprung nahm, wo Moses, Abraham und David gelebt haben, blieb seiner Verehrung für das Mosaische Gesetz und die Personen des A. T. immer treu. Die lateinische Kirche, besonders im Westen, und insbesondere in Frankreich, schob das A. T. in den Hintergrund und entthronte gleichsam das Gesetz Mosis aus Rücksicht für das Christenthum. In der Ikonographie gibt es ein Zeichen der Heiligkeit; es ist dies der Nimbus (Heiligenschein). Dieses Attribut fehlt in der Epoche, in welcher die Gesetze der Ikonographie streng beobachtet wurden, niemals, es sei denn aus Vergessenheit oder wegen Unmöglichkeit der Ausführung. Immer umleuchtet dieselbe das Haupt der h. Personen. Hat eine Figur keinen Nimbus, dann kann man kühn sagen, dass sie keinen Heiligen vorstellt. Gott, den Engeln und den Aposteln ist noch ein besonderes Kennzeichen vorbehalten, nämlich die nackten Füsse. Die h. Jungfrau hat das Recht auf diese Auszeichnung nicht; um so weniger die anderen Heiligen. Der Nimbus und die Unbedecktheit der Füsse sind daher Kennzeichen von grosser Bedeutung; jede Figur mit einem Nimbus stellt

einen Heiligen vor; jeder Heilige mit blossen Füssen ist wenigstens ein Apostel; jede Figur mit blossen Füssen und einem Kreuz-Nimbus umgeben, muss eine der drei göttlichen Personen sein, das ist die Regel.

In der abendländischen Kirche haben alle Personen des A. T., so hoch sie sonst in Achtung und Herrlichkeit stehen mögen, nicht den Rang eines Heiligen und noch weniger den eines Apostels. Wenn man sie abbildet, haben sie eben desshalb keinen Nimbus und noch weniger blosse Füsse. In Griechenland dagegen tragen sie einen Nimbus und passiren für Heilige; sie sind barfuss und den Aposteln gleichgestellt. Die Propheten haben in ihren Prophezeiungen das vorgebildet, was die Apostel geschaut haben, und die Prophetie steht in gleichem Range mit der Geschichte. Bei uns, wo die Personen des A. T. keine Heiligen sind, gibt es für sie auch keine Feste, wie dies Jacob a Voragine ganz richtig bemerkt; es gibt kein Fest für Adam, Abel, Jakob, Salomon oder Isaias. So berühmt diese Persönlichkeiten auch sind, so dienen sie doch nie als Schutzpatrone, wie man deren Namen auch nie als Taufnamen nimmt. In den Litaneien, in denen man die Namen der christlichen Heiligen einzeln nennt, ruft man die vorchristlichen Personen nur unter einem Gesammtnamen an: O, ihr heiligen Patriarchen und Propheten, bittet für uns! Nur in der Litanei „*pro agonizantibus*" heisst es: *Sancte Abel, sancte Abraham* etc.

Im Morgenlande, in Griechenland und in ganz Asien ist es nicht so. Man sagt da: Heiliger Adam, h. Isaak, h. David, h. Salomon, h. Daniel. Einem Täufling legt man eben so diese alttestamentlichen Namen als diejenigen christlicher Heiligen bei. Ja, man möchte fast sagen, dass im Orient die alttestamentlichen Namen den Vorzug haben und lieber genommen werden, als die anderen. Im Morgenlande widmet man dem h. Abraham, dem h. Isaak, dem h. David Kirchen, und eine Menge Berge sind dem h. Elias geweiht. In den griechischen Litaneien werden diese Personen einzeln angerufen, wie bei uns die christlichen Heiligen. Die Könige Ezechias und Manasse, die Patriarchen Abel und Judas, die Propheten Habakuk und Joel, die Richter Samson und Gedeon tragen den Nimbus und haben die Füsse entblösst wie unsere vorzüglichsten Apostel, Petrus und Paulus. Sie stehen höher als unsere grössten Heiligen, höher als Augustinus, Hieronymus und Martinus. Im Morgenlande ist die christliche Religion stets mit etwas Judaismus gefärbt. — Vor dem Schisma, als beide Kirchen noch vereinigt waren, erwiesen auch wir den h. Personen des A. T. mehr Ehre als nachher. In der Bibliothek zu Amiens befindet sich ein Manuscript, ein Psalterium, welches aus dem 9. Jahrhundert sein soll, oder doch älter ist, als das Schisma des Michael Cerularius. Am Schlusse dieses Buches liest man eine Oration, in welcher alle Chöre der Heiligen, die Apostel, Martyrer etc. nach einander angerufen werden. Unmittelbar nach den Engeln und vor den Aposteln werden die Propheten einzeln angerufen. Moses, Abraham, Elias, Jonas, Daniel nehmen in den Malereien und Sculpturen der ersten Zeiten der Kirche eben so viel und zuweilen noch mehr Raum ein, als die Apostel. (Man sehe die Fresken in den Katakomben und die Sarkophage in der Provence.) Bis zum XI. Jahrhundert fraternisirt das lateinische Christenthum wie das griechische noch mit dem Judenthum. Mit den Griechen nennen auch wir die Patriarchen und Propheten Heilige und canonisiren sie ebenfalls. Ein emaillirtes romanisches Kreuz des XI. Jahrhunderts aus der Abtei St. Bertin gibt dem Moses, seinem Bruder Aaron, dem Propheten, der die Auserwählten mit dem Buchstaben T (Tau) bezeichnet, dem Isaak und noch mehr dem Josue und Caleb, welche die Traube aus dem gelobten Lande bringen, den Nimbus, das Zeichen der Heiligkeit. Aber merkwürdig; mit der Zeit, als sich das Schisma vollendet, mindert sich bedeutend die Rücksicht, welche die lateinische Kirche für die Personen des A. T. bis dahin an den Tag gelegt hatte. Im XII. Jahrhundert nehmen bereits die Glasgemälde des Abtes Sayer in St. Denis dem Propheten, der das T schreibt, den Nimbus; im XIII. Jahrhundert fehlt er an den Glasgemälden und Sculpturen der Kathedralen von Tours, Mans, Bourges und Reims den Figuren des Moses und David. Da man in einer Uebergangsperiode ist, so behalten ihn jetzt noch Moses, Elias und David besonders in Gegenden, wo der byzantinische Einfluss noch hervortritt. Im XIV. Jahrhundert bewahren allein die christlichen Heiligen dieses Attribut der Heiligkeit. Das A. T. mit seinen Geschichten und Personen tritt vor dem Evangelium und seinen Helden in den Hintergrund und wird von ihm fast verdrängt. Bei uns wäre es eine bemerkenswerthe Erscheinung, wenn im XIV. Jahrhundert einem Patriarchen oder Propheten ein Nimbus beigelegt wäre. Die griechische Kirche ist dem A. T. bis jetzt treu geblieben, und noch heutzutage ist die Kathedrale von St. Petersburg dem h. Isaak geweiht. Der Prophet Elisäus, den die lateinische Kirche desshalb nicht zu lieben scheint, weil er die Kinder, die ihn wegen seines Glatzkopfes verspottet haben, von Bären fressen liess, hat zu Athen neben zwei Capellen,

die „Zwillinge" genannt, eine Kirche mit dem Namen „ὁ ἅγιος Ἐλιαῖος." (Vgl. das Handb. vom Berge Athos, übersetzt von Schäffer, S. 150 ff.)

Desshalb bestanden vielleicht bezüglich der Darstellungen der h. Anna Bedenken, durch welche die Künstler vom dreizehnten bis zum fünfzehnten Jahrhundert einiger Maassen beschränkt wurden.

Unter dem Namen „**Anna**" hat die Kirche seit den ältesten Zeiten die Mutter der h. Jungfrau Maria verehrt. Der hebräische Name, welcher „Gnade" bedeutet, so wie alle auf sie bezüglichen Traditionen kamen aus dem Morgenlande zu uns, wo sie so frühzeitig verehrt wurde, dass ihr schon vom Kaiser Justinian, im Jahre 550 n. Chr., eine Kirche geweiht wurde. Während des sechsten und siebenten Jahrhunderts wurden ihr zu Ehren dann zu Konstantinopel allmählich auch noch mehrere andere Kirchen gebaut, und ihre sterblichen Ueberreste sollen im Jahre 710 n. Chr. in einer derselben beigesetzt worden sein. Im Abendlande wurde sie erst unter der Regierung Karl's d. Gr. bekannt; und die griechischen apokryphischen Evangelien, oder wenigstens Auszüge aus denselben, kamen um diese Zeit zum ersten Mal in Umlauf. Von denselben rühren dann die auf den h. Joachim und die h. Anna bezüglichen historischen Scenen und legendarischen Darstellungen her, welche in der früheren Kunst vorkommen. Um das Jahr 1500, am Anfang des sechszehnten Jahrhunderts, gab die zunehmende Verehrung der h. Jungfrau auch ihren Eltern, und insbesondere der h. Anna als Schutzpatronin, eine grössere Berühmtheit und sie kamen daher seit dieser Zeit in der kirchlichen Kunst auch häufiger vor. Das **Fest** der h. Anna war in ganz Europa schon lange allgemein und volksthümlich, ehe es im Jahre 1584 von der Kirche förmlich eingesetzt wurde. Die Begeisterung für die Lehre von der „**Unbefleckten Empfängniss Mariä**" verlieh ihrem Charakter selbstverständlich nur noch mehr Glanz und Wichtigkeit. Gleichwohl finden wir das **Bild** der h. Anna erst in späteren Zeiten als von dem der h. Jungfrau getrennt. Es gibt ein herrliches Bild von **Cesi** (in der Galerie zu Bologna), auf welchem die h. Anna vor einer Vision ihrer Tochter, ehe dieselbe geboren war — der Jungfrau von der Unbefleckten Empfängniss — knieet. Ein schönes Muster eines gebarteten Mannes wurde dann in einen lesenden oder meditirenden **h. Joachim** verwandelt und an die Stelle des h. Petrus oder Hieronymus gesetzt. In der münchener Galerie (Pinakothek) befinden sich zwei alt aussehende Figuren des h. Vaters Joachim und des daneben stehenden h. Joseph; aber alle diese Darstellungen kommen als getrennt immerhin nur sehr selten vor. Wie die h. Elisabeth sollte auch die h. Anna eine ältliche, aber nicht sehr alte Frau sein. Joachim erscheint auf solchen Gemälden stets nur als ein begleitender Heiliger, und auch als solcher nur sehr selten; er ist stets sehr alt, und zuweilen in priesterlichem Gewande, was aber stets ein Missgriff auf Seiten des Künstlers ist.

Eine jede vollständige Reihenfolge der Geschichte der allerseligsten Jungfrau, wie sich dieselbe die ältesten Künstler gedacht haben, beginnt stets mit der Legende Joachim's und Anna's, welche in nachstehender Weise erzählt wird:

Es war ein Mann zu Nazareth, der Joachim hiess; derselbe hatte eine Frau aus Bethlehem zur Gattin, Namens Anna, und beide waren aus dem königl. Geschlechte David's. Ihr Leben war rein und rechtschaffen und sie dienten dem Herrn in aller Einfalt des Herzens; aber sie waren kinderlos. Da sie reich waren, theilten sie ihr Vermögen in drei Theile, wovon sie den einen für den Dienst des Tempels, den anderen für die Armen und den dritten für den Haushalt bestimmten. An einem Festtage nun brachte Joachim dem Herrn nach seiner Gewohnheit doppelte Gaben dar, indem er bei sich selber sprach: „Aus meinem Ueberflusse will ich für das ganze Volk geben, damit ich Gnade vor dem Angesichte des Herrn und Vergebung meiner Sünden erlange." Und als die Kinder Israels ihre Gaben darbrachten, brachte auch Joachim die seinigen dar. Aber der Hohepriester Issachar widersetzte sich dem und sprach: „Es ist Dir nach dem Gesetze nicht erlaubt, ein Opfer darzubringen, da Du keinen Sprossen in Israel erzeugt hast." Joachim ward darüber traurig und ging ganz betrübt nach Hause; er suchte in allen Registern der zwölf Stämme nach, ob er denn ganz allein in Israel kinderlos gewesen, und fand, dass alle rechtschaffenen Männer, so wie auch die Patriarchen, welche vor ihm gelebt, die Väter von Söhnen und Töchtern gewesen. Und er erinnerte sich an seinen Vater Abraham, dem noch in seinem hohen Alter ein Sohn, nämlich Isaak, gewährt worden.

Joachim ward immer trauriger; aber er wollte nicht, dass sein Weib ihn sähe, sondern er wich ihr aus und ging hinab in die Weiden, wo die Hirten und Schafhürden waren. Er baute sich eine Hütte und fastete vierzig Tage und vierzig Nächte; denn er sprach: „Bis Gott der Herr mich in Barmherzigkeit anblickt, soll das Gebet mein Essen und Trinken sein."

Aber sein Weib Anna verblieb allein in ihrem Hause und trauerte mit zweifachem Kummer: wegen ihres Verlassenseins und wegen ihrer Unfruchtbarkeit.

Da nahte der Tag des Festes des Herrn, und Judith, ihre Magd, sprach zu Anna: Wie lange willst du so in deiner Seele betrübt sein? Sieh', das Fest des Herrn ist gekommen und es ist dir nach dem Gesetze nicht gestattet, in solcher Weise zu trauern. Nimm dieses prächtige seidene Netz, welches mir ein hoher Herr, dem ich früher gedient, geschenkt hat; binde es um dein Haupt, denn es schickt sich nicht, dass ich, deine Magd, es trage, wohl aber für dich, deren Stirn ist, wie die einer gekrönten Königin. — Und Anna antwortete: Hinweg damit! solche Dinge sind nicht für mich; denn der Herr hat mich gedemüthigt. Und was dieses Netz betrifft, so hat es dir ein gottloser Mensch gegeben, und bist du gekommen, um mich zur Theilnehmerin an deinen Sünden zu machen. Und Judith, die Magd, sprach: Was soll ich dir Böses wünschen, da du meine Stimme nicht hören willst? denn Schlimmeres kann ich dir nichts wünschen, als das ist, womit der Herr dich betrübt hat: da ich sehe, dass er deinen Leib verschlossen hat, dass du nicht sollst Mutter sein in Israel.

Da Anna diese Worte vernahm, ward sie sehr betrübt. Sie legte ihre Trauerkleider ab und schmückte ihr Haupt und legte ihr Brautgewand an. Um die neunte Stunde ging sie in ihren Garten, und setzte sich unter einem Lorberbaume nieder und betete mit Inbrunst. Und als sie gen Himmel emporblickte, sah sie auf dem Lorberbaume ein Sperlingsnest, und sprach, indem sie bei sich selbst traurig war: „Wehe mir, wer hat mich erzeugt? Wer hat mich geboren? dass ich verflucht sein soll vor dem Angesichte des Herrn und verachtet und beschämt vor meinem Volke und hinausgeworfen aus dem Tempel des Herrn! Wehe mir! womit soll ich verglichen werden? Ich kann nicht verglichen werden mit den Vögeln des Himmels; denn diese sind fruchtbar vor deinem Angesichte, o Herr! Wehe mir! womit kann ich verglichen werden? Nicht mit den unvernünftigen Thieren der Erde; denn diese sind fruchtbar vor deinem Angesichte, o Herr! Wehe mir! womit soll ich verglichen werden? Nicht mit diesen Gewässern! denn sie sind fruchtbar vor deinem Angesichte, o Herr! Wehe mir, womit soll ich verglichen werden? Nicht mit der Erde, denn die Erde bringt ihre Frucht zu rechter Zeit und preiset dich, o Herr!“

Und siehe! ein Engel des Herrn, Raphael, stand vor ihr und sprach: „Anna! dein Gebet ist erhört: du sollst gebären und dein Kind soll gesegnet sein in der ganzen Welt! Und Anna sprach: „So wahr der Herr lebt; was ich gebären werde, es mag nun ein Knäblein sein oder ein Mägdlein, — ich will es dem Herrn zum Opfer bringen.“ Und siehe, ein anderer Engel kam und sprach zu ihr: „Siehe, da kommt dein Gemahl Joachim mit seinen Hirten; denn ein Engel hat auch mit ihm gesprochen und ihn mit Verheissungen getröstet.“ Anna ging ihm entgegen; Joachim kam von den Weiden mit seinen Herden und sie trafen an der „Goldenen Pforte“ zusammen. Anna lief und umarmte ihren Gemahl und hängte sich an seinen Hals, indem sie sprach: „Nun weiss ich, dass der Herr mich gesegnet hat; ich, die ich eine Witwe war, bin nun keine Witwe mehr; ich, die ich unfruchtbar war, werde eine freudenreiche Mutter sein!“

Und sie kehrten mitsammen nach Hause zurück. Und als ihre Zeit gekommen, gebar Anna eine Tochter und sprach: „An diesem Tage lobpreise meine Seele den Herrn.“ Und sie legte sich in ihr Bett und nannte den Namen ihres Kindes „Maria“, welcher im Hebräischen „Mirjam“ lautet. —

Wir wollen nun betrachten, wie diese schöne Legende von der bildenden Kunst dargestellt worden.

1. Joachim wird aus dem Tempel gewiesen.

Mit dieser schönen Scene beginnt das Leben der h. Jungfrau.

1. Wir haben zuerst den aus dem Tempel fortgewiesenen Joachim. Er steht mit einem Lamme auf der Treppe vor dem Altar; der Hohepriester tritt ihm mit aufgehobenem Arme entgegen und scheint seine Opfergabe zurückzuweisen. Das ist die gewöhnliche Darstellung. Aber das Ereigniss ist auf verschiedene Weise behandelt worden — und zwar in den **früheren Zeiten** mit auffallender Ausserachtlassung allen Anstandes; denn Joachim taumelt fast die Treppe des Tempels herab, um der Ohrfeige zu entgehen, welche ihm Issachar, der Hohepriester, auf eine sehr nachdrückliche Weise versetzen will. Dagegen aber ist die Gruppe von **Taddeo Gaddi**, obgleich schon in so früher Zeit gemalt, seither weder hinsichtlich der Anmuth, noch hinsichtlich der dramatischen Bedeutsamkeit der Behandlung jemals übertroffen worden. Joachim kehrt, mit seinem Lamme auf dem Arme, um, nachdem er vom Priester, jedoch nicht rauh, sondern artig abgewiesen worden. Zur Rechten befinden sich drei Personen, welche Opfergaben bringen, deren eine, auf den Knieen liegend, gleichwohl mit einem höhnischen Ausdrucke zu Joachim emporblickt — eine schöne Darstellung der pharisäischen Frömmigkeit eines der Auserwählten, der sich über die Demüthigung seines Bruders freut. Auf der anderen Seite befinden sich drei Personen, welche über die Scene Bemerkungen zu machen scheinen. Auf einem fleissigeren Bilde

Ghirlandajos befindet sich eine grosse Aussicht in das Innere des mit Bogen und Sculptur reichlich geschmückten Tempels. Joachim wird von einem der Diener des Hohenpriesters hinausgeworfen, während der Hohepriester im Hintergrunde das Opfer eines begünstigteren Darbringers annimmt. Auf beiden Seiten befinden sich Zuschauer, welche die Verachtung und den Hass ausdrücken von dem sie gegen einen Mann erfüllt sind, der, obgleich er keine Kinder hat, sich gleichwohl erkühnt, sich dem Altare zu nahen. Alle diese Personen sind, nach Ghirlandajo's Gewohnheit, lauter Bildnisse (Portraits) berühmter Personen. Die Figur rechts stellt den Maler Baldovinetti vor; nach ihm kommt Ghirlandajo selbst; die dritte Figur, mit dem schwarzen Haare, ist Bastiano Mainardi, welcher die Himmelfahrt Mariä in der Baroncelli-Capelle in Santa Croce gemalt hat; und die vierte, welche den Rücken kehrt, ist David Ghirlandajo. Diese wirklichen Personen sind so behandelt, dass sie, da sie selbst nicht die handelnden Personen sind, mit der Haupthandlung zwar nichts zu thun haben, aber sie doch verschönern und illustriren, wie der Chor in der griechischen Tragödie. Jede einzelne Figur auf diesem schönen Wandgemälde ist eine Studie für männlichen Charakter, würdige Stellung und leichte und grossartige Gewandung.

Albrecht Dürer hat diese Scene auf dem zweiten Blatte seines Lebens Mariä dargestellt. Der Künstler versetzt uns hier sogleich an den Ort, wohin in Erwartung der kommenden Dinge schon ein leiser Zug der Ahnung uns führt, nämlich in den Tempel des Herrn. Aber in dessen Inneres, in das Heiligthum selbst, sehen wir nur durch den halbverschlossenen Vorhang. Offen vor diesem sehen wir den Tisch, auf welchem geopfert wird. Zahlreiches Volk ist zugegen, welches Gaben bringt, und der Hohepriester, der sie in Empfang nimmt, ein ansehnlicher Diener des Herrn, mit scharf geschnittenen Zügen und breit wallendem Barte, kenntlich an der hohen Priestermütze, welche der Künstler sonderbarer Weise vorn mit einem Halbmonde geschmückt hat. Ueber seinem Haupte erblicken wir halb sichtbar unter dem Bogen des zweiten Eingangs die eherne Tafel mit dem Gesetze Moses, der er sicher als haltbare Stütze dient. Unter den Opferbringenden ist nun auch Joachim, ein reicher, angesehener Mann aus dem jüdischen Lande, der mit seinem Eheweibe Anna in langer, einträchtiger, aber kinderloser Ehe bereits die erste Schwelle des Alters überschritten hat. Dieser will auch sein Opfer darbringen. Er ist bekannt unter den Anwesenden, ist angesehen, man lässt ihm den Vortritt und ihn zuerst sein Lamm auf den kostbar behangenen Tisch legen. Nur ein anderer Alter, der sich unmittelbar neben den Hohenpriester hingedrängt hat, lässt sich nicht zurückhalten, mit geringem Preise seiner Eitelkeit Raum zu schaffen. Mit vorgebogenem Körper schiebt er ein kleines, vergittertes Bauer, worin zwei Tauben sich befinden, weit vor auf den Tisch und hält schmunzelnd Hand und Auge daran geheftet, bis der rechte Mann es ihm abnehmen wird. Aber der Hohepriester achtet sein nicht. Dagegen weiset er aber Joachim's Opfer, anstatt, wie er etwa sonst gewohnt, danach zu greifen, mit beiden Händen zurück. Dieser ist nämlich zwar reich an zeitlichen Gütern, aber ihm fehlt Nachkommenschaft, der höchste Segen, den nur der Himmel gibt. Das galt aber bei den Juden als ein Fluch Gottes, und der Priester sieht sich daher bemüssigt, Joachim dies vernehmlich kund zu thun. — Unübertrefflich hat der Künstler die Figur des greisen Joachim und die Wirkung gezeichnet, welche der unerwartete Vorgang auf ihn ausübt. Mit der rechten Hand hält er noch die Falte des Gewandes, worin er das Lamm zum Tempel getragen, und die linke ist noch beschäftigt, es auf den Tisch vorzuschieben. Aber schon ist ihm der Blick des Priesters und dessen Handbewegung nicht mehr zweifelhaft. Es wirft ihm das greise Haupt herum; die weit geöffneten Augen verdrehen sich, den ersten Unmuth stossen die weit aufgeblasenen Nüstern aus. Aber schon wanken die Kniee. Tiefste Scham, das durchbohrendste Gefühl der Schmach wird unter den streitenden Gefühlen die Oberhand behalten. Es ist ja sein eigener Glaube, der ihn verdammt; was der Priester thut, ist recht; er muss dies selbst anerkennen. Gebrochenen Herzens verlässt er die Versammlung, den Tempel Gottes, der selbst ihn ausgewiesen. Er wagt nicht, in seine Heimath, in sein Haus zurückzukehren, und will selbst nicht einmal seinem Weibe hiervon Kunde geben. Er begibt sich in entlegene, einsame Orte und führt Monate lang ein trauriges Leben unter den Hirten des Feldes.

Sehr bezeichnend hat hier die Legende sich der Vortragsweise des Alten Testamentes angeschlossen. Wie der Glaube der Erzväter sich durch immer erneutes Versprechen zahlreicher Nachkommenschaft, die aber immer in den ersten Anfängen nicht erscheinen will, bis in deren höchstes Alter und bis zum höchsten Grade geprüft und gestärkt wird, so sehen wir hier den Vater der Mutter Gottes wegen der Schmach der Kinderlosigkeit aus dem Tempel des Herrn verstossen. Das endliche Erscheinen des verheissenen Kindes muss dann natürlich mit um so mehr Aufsehen und um so grösseren Erwartungen eintreten.

Ehe wir aber Joachim weiter in seine Verbannung folgen, müssen wir noch einen Blick auf die Zeugen seines Unglücks, vielleicht auch Zeugen seiner zukünftigen überreichen Genugthuung werfen, die der Künstler sämmtlich in treffender Weise gezeichnet hat. Wie nämlich anfänglich Jedermann vor dem angesehenen Glaubensgenossen zurückgewichen ist, so ist nun auch jetzt, nach seiner Niederlage, jedes Auge auf ihn gerichtet. Nur der vorhin genannte eitle Alte und zwei im Hintergrunde mit dem Dienste des Tempels beschäftigte Priester bemerken den Vorgang nicht. Neben dem Hohenpriester, vor dem Eingang des Tempels, stehen zwei Schriftgelehrte, der eine mit dickem, aufgeschlagenen Buche in der Hand, die scheerenförmige Brille mit grossen Gläsern auf die Nase drückend, ohne Zweifel, um in der Schrift die betreffende Stelle nachzulesen, zu welcher der Hohepriester eben einen so nachdrücklichen Beleg liefert. Der andere, ein Mann mit bedeutendem, von oben bis zu den Augen verhülltem Gesichte, ist darüber schon im Klaren und spricht sich gegen seinen Nebenmann aus. Seine Zustimmung scheint keine unbedingte zu sein. Den Uebergang zu den übrigen theilnehmenden Zuschauern an der rechten Seite bildet ein Mann von feister Statur, das Haupt ebenfalls nach Art der Gelehrten verhüllt. Was ihn am meisten zu belästigen scheint, ist, dass der ungewöhnliche Vorgang einen stärkeren Eindruck auf ihn macht, als er gewohnt und ihm bequem ist. Ein Mann von rechter Theilnahme aber steht neben ihm, mehr dem Vordergrunde zugewendet, offenbar ein guter Bürger, ein Rechtgläubiger der Hauptstadt, der um so eifriger glaubt, je entschiedener sein Priester handelt. Er blickt den Getroffenen argwöhnisch an. Seine Augen glühen unter dem Rande seines rauhen Filzhutes und eifrig zieht er sein Gewand vor das Gesicht, damit es eine Scheidewand bilde zwischen ihm und dem Unreinen. Er hat nur so viel menschliche Empfindung in sich, dass er sich leicht zu einer Frau hinneigt, die vor ihm, ganz im Vordergrunde, hinter Joachim steht und, mitleidig über dessen Unglück, die Hände zusammenschlägt. Links im Vordergrunde steht ein anderer guter Bürger, der sein Lamm noch unter dem Arme hält; neben ihm in rascher, trefflich gezeichneter Bewegung ein Knabe mit einem Spitzwecken unter dem Arme. Jener, ein wohlgenährter Krauskopf mit kurzer Nase und dicken, aufgeworfenen Lippen, schaut stumpf in die Scene hinein, und scheint nur zu warten, bis sie vorüber ist, damit er sein Geschäft beende. Neben ihm steht wieder ein Schriftgelehrter in der cylinderförmigen Mütze und dem langen Talar vom Beginne des 16. Jahrhunderts. Dieser ist eine platte Natur; damit seine erweckte Schadenfreude nicht laut werde, wendet er sein Gesicht ab. Einen versöhnenden Gegensatz zu diesem bildet ein junger Mensch, der, mit einem Lamme auf der Schulter, dem Hohenpriester wieder näher steht. Auf seinem hübschen Gesichte hat zwar der Zweifel noch sein Spiel, aber innerer Unwille wendet sich doch ab von dem Anblick der herben Handlung.

Dürer malt auf diesem Blatte ein Publicum, wie es im Tempel zu Jerusalem wohl vorkommen konnte, wie er es gewiss auch zu seiner Zeit beobachtet hat und wie wir es alle Tage sehen können. Er zeichnete Menschen, wie sie in der Ebene des Lebens immer waren und immer sein werden; aber die Hauptsache ist, dass er dies versuchte und es so trefflich traf.[1])

(Fortsetzung folgt.)

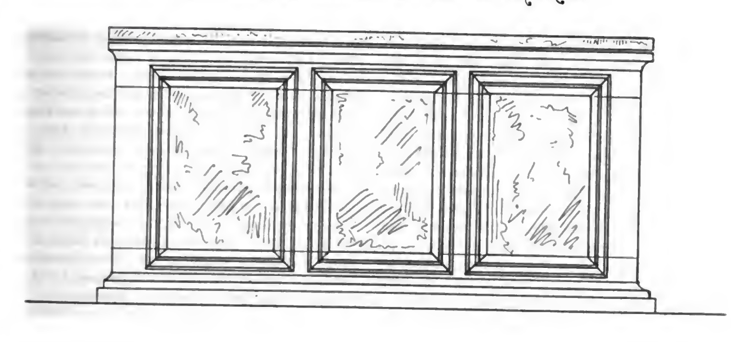
Einfluss der Weberei kostbarer Zeuge auf den Entwicklungsgang der Sculptur und Malerei.[2])

Vielen mag die Behauptung gewagt erscheinen, dass die Sculptur und Malerei des Mittelalters durch die Weberei in etwas bedingt war. In dem Maasse nämlich, wie die Weberei zu grösserer Vollkommenheit sich entfaltete, in demselben Grade ging auch die Sculptur und Malerei einer grösseren Entwicklung entgegen. Sculptur und Malerei hat bei Darstellung menschlicher Figuren eine zweifache Aufgabe: die anatomisch-plastische Darstellung sichtbarer körperlicher Formen und die Anordnung der Gewandmassen.

Die heidnische Kunst, deren Bestreben darauf gerichtet war, auf den Sinnenmenschen zu wirken, durch Darstellung des natürlich Schönen, liebte es, den Menschen in seiner Nacktheit nachzubilden: das I d e a l der c l a s s i s c h e n K u n s t. Desswegen kommt in der griechischen bildenden Kunst die Drapirung der Gewänder, die Darstellung der Stoffe nicht so zur Geltung, wie das namentlich in der byzantinischen und germanisch-christlichen der Fall ist. Die christliche Kunst hatte ein unvergleichlich höheres Ideal sich gestellt; sie suchte nicht irdisch, sinnlich zu wirken, sondern sie wollte den Menschen durch ihre Productionen für das Ueberirdische, Himmlische stimmen und empfänglich machen. Ihre Darstellungen gelten daher dem höhern Geistigen, nicht dem niedrigen Sinnlichen, desswegen tritt denn von jetzt ab der menschliche Körper (in seiner Nacktheit der

1) Vgl. v. Eyn. Leben und Wirken Albr. Dürer's. S. 284 ff.
2) Nach Dr. Fr. Bock's Geschichte der liturgischen Gewänder.

Der neu aufgefundene Altar in St. Gereon zu Cöln.



12 9 6 3 0 1 2 3 4 5 6 F.

Repräsentant des Sündenfalls) in den Hintergrund und die christliche Kunst ist seit ihrer Losschälung von den Reminiscenzen der heidnischen Vorgängerin von den frühesten Zeiten bis zur Renaissance bemüht gewesen, durch faltenreiche Gewänder, durch eine schöne Anordnung der Draperie den Körper in seinen niedrigen Theilen möglichst verschwinden zu lassen. Mit einem Worte: die christliche Kunst wollte das Höhere, Geistige im Bilde veranschaulichen; das Körperliche war ihr dabei stets ein hinderlicher Ballast, dessen sinnlich wirkenden Einfluss sie durch Anwendung faltenreicher Gewandstoffe zu paralysiren suchte. Die bildende Kunst im Mittelalter war also namentlich auf eine reiche Staffirung der Gewänder, auf eine künstlerische Anordnung der Gewandmassen angewiesen. Man nahm daher bei Composition von Heiligenbildern im Mittelalter weniger zu lebenden Modellen, um körperlich schöne, vollendete Formen zu erzielen, seine Zuflucht, sondern der Künstler suchte durch sinnreiche Anordnung der Gewänder und durch zarte, oft ängstliche Behandlung der Stoffe eine religiös ernste, hierarchische Weihe seinen Schöpfungen zu geben. Die bildende Kunst bediente sich desswegen bei Darstellung von Heiligen meistens jener kostbaren Stoffe, wie sie in der Kirche an den liturgischen Gewändern im Gebrauche standen. So kleidete man die Engel in Alben, Stolen, Tunicellen, Pluvialen; Kaiser, Bischöfe, Päpste erscheinen in faltenreichen Pontificalgewändern, die so in Hinsicht der Drapirung gehalten sind, dass man heute noch nicht nur die Art des Gewebes, das der Künstler im Mittelalter oft in Wirklichkeit vor Augen hatte, annähernd bestimmen kann, sondern dass auch ein etwas geübtes Auge aus den in den Stoffen fast ängstlich nachgeahmten Dessins oder Stickereien die Zeit ungefähr angeben kann, wo die betreffende Sculptur oder Malerei ihr Entstehen gefunden hat.

Obschon in der Anordnung des Faltenbruches eine gewisse strenge Manier der jedesmaligen Kunstepoche nicht zu verkennen ist, so wurde diese stilistische Behandlung der Gewandmassen vielfach durch die fortschreitende Veredlung der Seidengewebe in Bezug auf Schwere und Dichtheit der Stoffe bedingt. Dass man bei plastischer Darstellung grösserer Heiligenfiguren in Stein an den Kathedralen des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts, besonders im nördlichen Frankreich, durch die grössere und mindere Schwere des Gewebes den Faltenwurf der Gewänder bedingt sein liess und dass der Bildhauer damaliger Zeit auch sogar die Dessins dieser der Sakristei vielfach entliehenen Gewänder, namentlich die Stickereien, oft mit ängstlicher Genauigkeit nachahmte, beweisen die vielen, mit reichen liturgischen Gewändern costumirten Standbilder von Päpsten, Bischöfen, Priestern und Diakonen in dem Statuarium der Vorhallen der Kathedrale von Chartres. An diesen Statuen ist der Einfluss der Weberei und Stickerei auf die Sculptur auch für das minder geübte Auge handgreiflich zu erkennen, und wäre es vielen lyoner Fabricanten von Kirchenstoffen gewiss dringend anzurathen, dass sie sämmtlich eine Wallfahrt nach Chartres anstellten, um von den in Stein künstlich dargestellten Ornamenten, sämmtlich getreue Nachbildungen von Stickereien und Webereien des dreizehnten Jahrhunderts, zu lernen, wie auch heute wiederum einfache und würdige Kirchenornate stofflich und decorativ darzustellen seien.

Wie gross der Einfluss der Weberei des Mittelalters auf die in Italien bereits gegen die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts selbständiger gewordene Malerei war, bezeugen die vielen Ueberreste grösserer bildlicher Darstellungen von **Cimabue** und seiner Schule. Die zierlich geordnete Draperie mit den vielen kleinen, geradlinigen Falten sind nicht nur Beleg, dass die italienische Malerei im dreizehnten Jahrhundert noch nicht vollständig die Reminiscenz der byzantinischen Lehrmeister überwunden hatte, sondern die Staffirung der Bilder dieser Schule spricht dafür, dass die stoffliche Beschaffenheit der liturgischen Gewebe damaliger Zeit und deren ornamentale Ausstattung für die religiöse Malerei der gedachten Schule in vielen Stücken maassgebend war. Erst Giotto und seine Nachfolger brachen vollständig die hierarchische typische Fessel, wodurch seither im Abendlande die Malerei beengt war, und verliehen dadurch ihren Schöpfungen eine grössere Naturwahrheit, nicht nur in Bezug auf körperliche Formbildungen, sondern auch in Anordnung und Staffirung der Gewänder. Der *„palazzo degli Uffici“* in Florenz mit seiner reichhaltigen chronologisch - wissenschaftlichen Reihenfolge von altitalienischen religiösen Bildern bezeugt hinlänglich, dass bei dem Losreissen der italienischen Malerschule von den verknöcherten Ueberlieferungen des in lebenslose Erstarrung übergehenden Byzantinismus ein noch engeres Anschliessen der Malerei hinsichtlich der naturstrengen Darstellung der damals gebräuchlichen Seidenstoffe und kirchlichen Gewänder Statt fand. Dieser bedingende Einfluss der Weberei und Stickerei auf die kirchliche Malerei macht sich augenfällig im 14. und 15. Jahrhundert in den sienesischen und florentinischen Malerschulen geltend, besonders als *Fra Angelico da Fiesole* und seine Schule das natürliche Schöne und Edle so zart und kindlich mit dem Erhabenen und Ueberirdischen zu verpaaren gewusst hatte. Ausser den

kleineren Gemälden zu St. Marco in Florenz verweisen wir hier zur Bekräftigung des Gesagten auf eine der bedeutenderen Leistungen des eben gedachten frommen Meisters im Louvre zu Paris, darstellend die Krönung der h. Jungfrau.

Es ist in den Gewändern, die in einem einfachen, ungekünstelten Faltenwurf geordnet sind, ein solcher strenger Anschluss an das Stoffliche der in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Italien angefertigten Seidengewebe zu erkennen, dass man im Bilde fast die Art der Textur ersehen kann; namentlich ist an dem Costume des im Vordergrunde knieenden Bischofs in reichen Pontificalgewändern nicht nur aus dem präcisen Muster im grünfarbigen Messgewande, sondern mehr noch aus den getreu nachgeahmten Stickereien der Stäbe dieser Casel deutlich zu erkennen, dass die liturgischen Webereien und Stickereien auch grossen Meistern im Mittelalter rathend zur Hand gingen und dass dieselben für sie Norm waren, nicht bloss bei Anordnung des Faltenwurfs, sondern auch bei Wahl der Form der Gewänder und deren Dessins.

Was im Vorhergehenden von den Meistern der älteren religiösen Malerschule Italiens behauptet wurde, das gilt auch mit dem gleichen Rechte von den gleichzeitigen Leistungen der Malerei diesseit der Berge. Dasselbe ängstliche Streben nach möglichster Identität bei Darstellung der liturgischen Gewänder und deren Ornamentation macht sich in der kölnischen, schwäbischen, niederdeutschen und westphälischen Malerschule geltend.

Im Vorhergehenden haben wir in kurzen Umrissen nachzuweisen gesucht, wie die Weberei und Malerei zu kirchlichen Zwecken in stetiger Wechselbeziehung sich gleichzeitig neben einander entwickelt und vervollkommnet haben. Auch der Höhepunct der mittelalterlichen Weberei und Stickerei fällt chronologisch genau mit dem Zeitpunct zusammen, in welchem sowohl diesseit als jenseit der Alpen die religiöse bildende Kunst ihre schönsten Triumphe im Mittelalter feierte. Es sei uns schliesslich noch gestattet, das eben Angedeutete in Kürze näher zu begründen an Monumenten einer schöneren Vergangenheit, wie sie namentlich am Rheine uns noch in Menge erhalten worden sind. Man wird es gern eingestehen, dass, vom Standpuncte mittelalterlicher Kunst aus betrachtet, die Sculpturen der Apostel im Dome zu Aachen, namentlich aber die grösseren Heiligenstatuen unter der Laubenhalle am nördlichen Thurm des kölner Domes, das Bedeutendste ist, was im grösseren Maassstabe die plastische Kunst am Rheine im 14. Jahrhundert geleistet hat. Die edle Stilisirung der Gewänder mit dem energischen, tiefgehenden Faltenbruch, wie er sich von so vortheilhafter Wirkung an den Sculpturen des nördlichen Domthurmes und nicht weniger auch an den Statuen im aachener Münster zu erkennen gibt, ist unserer festen Ueberzeugung nach vielfach durch die stoffliche Beschaffenheit und Festigkeit jener reichen Seidenstoffe bedingt worden, die der Bildhauer auf dem religiösen wie profanen Gebiete in der glanzvollen Zeit, Schluss des 14. und Anfang des 15. Jahrhunderts, täglich vor Augen hatte. Es kommen nämlich um diese Zeit im kirchlichen und profanen Gebrauch oft mit Gold brochirte kostbare Seiden- und Sammtstoffe in Anwendung. Dass die reiche polychromatische Ausstattung der Bildwerke des 14. und 15. Jahrhunderts hinsichtlich der Wahl der darin vorkommenden Thiergestalten und Pflanzenornamente meistentheils getreue Nachbildungen von Mustern sind, wie sie die Seidengewebe jener Zeit in der verschiedenartigsten Abwechslung zur Schau tragen, davon kann sich Jeder überzeugen, dem ältere Stoffe und liturgische Gewänder jener Zeit auch nur in geringer Auswahl zugänglich geworden sind.

Wie Fra Angelico und seine Leistungen auf dem Gebiete der religiösen Malerei in Italien epochemachend geworden sind, so bezeichnet ungefähr um dieselbe Zeit das Auftreten des sogenannten Meisters Wilhelm und seiner Schule das Stadium, in welchem die Malerei am Rheine auf dem Boden der Kirche ihre grossartigsten und gelungensten Erfolge erzielte. Die *„majesta“* in der kaiserlichen Sammlung des Louvre gilt als die bedeutendste Arbeit des „englischen“ Malers Fiesole; nicht weniger wird das berühmte Dombild, darstellend die Anbetung der heiligen drei Könige, die h. Ursula mit den Jungfrauen und den h. Gereon, als eine der vorzüglichsten Leistungen des Meisters Stephan von Köln [1]) allgemein anerkannt. Auch an diesem ausgezeichneten Altarbilde ist die directe Einwirkung der in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts für kirchliche und Profanzwecke gebräuchlichen Gewebe an den reichen Gewändern verschiedener Heiligenfiguren in einer Weise so deutlich ausgesprochen, dass man nach diesen gemalten Webereien und deren Mustern heute kühn ähnliche Stoffe anfertigen könnte, die mit den noch vorhandenen Originalstoffen jener Zeit hinsichtlich der Zeichnungen vollkommen identisch befunden werden dürften. So zeigt das Untergewand der h. Ursula ein

1) Meister Stephan (Lochner) wirkte in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts und starb im Jahre 1451. — Der vorgenannte Meister Wilhelm, von den Zeitgenossen gepriesen als der beste Maler in deutschen Landen, lebte um 1370.

dunkelblaues Gewebe, das man in der Art seiner Darstellung sofort als schweren Damast erkennt, in welchem, streifenförmig geordnet, kleine Vögel in Gestalt von Tauben, in Gold brochirt, vorkommen. Dieses interessante Dessin hat viele Aehnlichkeit mit einem anderen verwandten Muster, das auf dem Teppich dargestellt ist, der, von zwei Engelsgestalten gehalten, hinter dem Throne der allerseligsten Jungfrau sich ausbreitet.

Beide Muster, so wie auch jenes schöne Dessin, ein nachgeahmter *drap d'or*, der sich als Teppich auf den äusseren Flügeln hinter der Verkündigung befindet, sind kostbaren Seidengeweben entlehnt, wie sie, meist aus italienischen Manufacturen stammend, in der letzten Hälfte des 14. Jahrhunderts gäng und gebe waren.

In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ging man sowohl in der Sculptur wie auch in der Malerei vielfach von der naturgemässen Darstellung der Gewänder und der dazu benutzten Stoffe hinsichtlich des Faltenwurfes ab; man ahmte wohl noch immer mit grosser Sorgfalt und Naturwahrheit die reichen Dessins der damals gebräuchlichen Goldbrocate und schweren Sammtstoffe nach; aber die Schwere und Dichtheit der Stoffe mit reichen Goldbrochirungen war bei der Staffirung einem leichten fliessenden Faltenwurf eben nicht günstig. Desswegen half man auf künstliche Weise der Bildung einer künstlichen Drapirung nach, ordnete selbst überreichlich den Faltenwurf und brachte auf diese Weise eine Menge kleiner, geknickter Faltenbrüche da an, wo sie bei dem natürlichen Wurf des Gewandes unmöglich vorkommen können. Es wurde bald diese gekünstelte Draperie mit dem gehäuften eckigen Gefälte Manier und Stil. Dieses eckig gebrochene, manierirte Gefälte artete namentlich in der kölnischen und schwäbischen Schule gegen Schluss des 15. und 16. Jahrhunderts, insbesondere bei Albrecht Dürer und seiner Schule, derart aus, dass diese in zahllose Falten geknickten Gewänder einen unruhigen und verworrenen Effect hervorbrachten.

Die Renaissance, die gegen Mitte des 16. Jahrhunderts sich schon vollständig Bahn gebrochen hatte, verschmähte die getreue Darstellung des Stofflichen, der Gewänder. Und da die neue Kunstweise weniger religiös zu stimmen, sondern mehr den Sinnen zu schmeicheln trachtete, so suchte die bildende Kunst von jetzt ab volle körperliche Formen anatomisch richtig darzustellen, anstatt durch reichdessinirte, faltenreiche Gewänder den figürlichen Darstellungen, wie in der vorhergehenden Periode, eine ernste kirchliche Weihe zu geben.

Literatur.

Das Spottcrucifix vom Palatin und ein neuentdecktes Graffito, von Dr. Franz Xaver Kraus, a. ö. Professor der Geschichte und der christlichen Kunstarchäologie an der Universität Strassburg. Freiburg im Breisgau. Herder'sche Verlagshandlung. 1872.

Im Jahre 1856 hat man auf dem palatinischen Hügel zu Rom in einem antiken Gebände, welches unter seinen Gemächern die Wachtstube der kaiserlichen Garde und wohl auch ein Schulgelass für jugendliche Sclaven einschloss, unter einer grossen Zahl von Einkritzelungen des Messers oder Meissels in der Wand auch die Figur eines Mannes mit Eselskopf aufgefunden, der am Kreuze befestigt ist und von einem Danebenstehenden mit dem Zeichen der Adoration begrüsst wird. Die griechische Beischrift enthält die Worte: Alexamenos betet (seinen) Gott an. Die Darstellung wurde sofort aus der Wand gesägt und im *Collegio romano*, dem jesuitischen Seminar, aufbewahrt. Die erste Besprechung des merkwürdigen Fundes gebührt dem Pater Garrucci desselben Ordens in der bekannten Zeitschrift Civiltà cattolica. Derselbe erläutert den Gegenstand als ein Spottbild, welches ein heidnischer Soldat auf seinen zum Christenthum bekehrten Kameraden in der Art gemacht habe, wie wir auch von Tertullian *(Apologeticus, cap. 16)* wissen, dass man in jener Zeit den Christengott als Onokoites mit Eselsohren gebildet habe, um den Christenglauben zu verdächtigen und zu verhöhnen. Auch in Deutschland erschienen mehrere Berichte und Beurtheilungen in gleicher Richtung, am fleissigsten von einem schlesischen protestantischen Theologen F. Becker, in Breslau 1866. In entgegengesetztem Sinne hat sich der Scriptor Haupt an der wiener Hofbibliothek 1868 durch die Mittheilungen der k. k. Central-Commission für Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale ausgesprochen. Dieser bezieht den Eselskopf auf den ägyptischen Python und entrückt den ganzen Zweck und Zusammenhang der Vorstellung aus dem christlichen Lebenskreise. Es gelingt nun dem Verfasser der uns vorliegenden Schrift, dem wiener Gelehrten nicht nur verschiedene andere grobe Verstösse seines archäologischen und patristischen Wissens, sondern vornehmlich die Unzulässigkeit eines wirklichen ernsthaften Pythoncultus in Aegypten nachzuweisen. Derselbe vertritt und erweitert die ursprüngliche Aufstellung von Garrucci und Becker, und hierbei kommt ihm ein in späterer Zeit von dem jüngeren Visconti entdecktes Graffito, welches in einer anstossenden Kammer des in Frage

stehenden palatinischen Gebäudes denselben Namen, welchen schon die Beischrift des Spottcrucifixes enthielt, in den zwei Worten wiederholt, und zwar mit griechischen Buchstaben Alexamenos, mit römischen *fidelis*. Das Beiwort *fidelis* hat einen durchaus christlichen Charakter. Es steht in dieser Bedeutung auf unzähligen christlichen Denksteinen. Dass beide Male derselbe Name Alexamenos derselben Person gelte, ist gewiss nicht unwahrscheinlich. Es ist nur die Frage, ob die neuerlichst entdeckte Inschrift des Christen Alexamenos gleichfalls zum Spott eingekritzelt sei, oder ob, wie unser Verfasser glaubhaft findet, der in der einen Kammer von seinen Wacht- oder Schulgenossen verspottete christliche Jüngling an einer entlegeneren Wand im stilleren Gemache seinem Christenbekenntniss selbst einen Ausdruck gab. Die lehrreiche, von eben so viel Scharfsinn als Gelehrsamkeit zeugende Schrift, die sich zudem über das Vorkommen des Eselsbildes auf antiken Gemmen und Münzen und über den Antheil gnostischer Grübeleien und heidnischen Aberglaubens verbreitet, schliesst mit folgendem Rückblick: „Es ist ein eigenthümlicher Contrast, welchen die beiden Inschriften mit dem Namen des Alexamenos zu einander bilden — ein Contrast, in welchem ein Stück Philosophie der Weltgeschichte liegt: hier der Uebermuth des triumphirenden Heidenthums, der, selber glaubensleer, sich über den Glauben der Christen lustig macht, bereit, dem frivolen Spotte das Gericht seines so oft in unschuldigem Blute getränkten Henkerbeiles hinzuzufügen; dort der arme Bekenner Christi, der in stiller Stunde den Glauben, der ihn seit Kurzem beseligt, den Wänden des kaiserlichen Palastes — für ihn eines Kerkers — anvertraut und von der Hoffnung auf bessere Tage lebt! Wie hatte sich das hundert Jahre später geändert! Der Herr, der in denselben Räumen gebot, war ein *FIDELIS* geworden, jene ehemals verhöhnten Armen im Geiste hatten sich zugleich als die Sanftmüthigen, die einst die Erde besitzen werden, als Vertreter eines über Alles übergreifenden, die Welt überwindenden Princips erwiesen. Die Zeiten waren vorüber, wo man den *Deus Onokoites* malen durfte, und es konnte Jemand die Inschrift schreiben, die man auf einem antiken geschnittenen Steine liest: *RELIGIO VICISTI.*“

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Berlin. Die Ausstellung älterer kunstgewerblicher Gegenstände im hiesigen Zeughause hat sich andauernd der lebhaftesten Theilnahme zu erfreuen. Die hiesigen Akademieen, Lehranstalten und Bildungsvereine, welchen Erleichterungen für den Besuch gewährt worden sind, haben die ihnen gegebene Gelegenheit zum Studium der kunstgewerblichen Gegenstände sehr eifrig benutzt; die Schülerinnen der Damenclasse des Deutschen Gewerbe-Museums sind mit dem Copiren hervorragender Stücke beschäftigt. Die Zahl der Besucher während des Monats September betrug über 21,000. Unter den noch fortwährend neu hinzukommenden Kunstwerken sind besonders zwei Bronzebüsten, Sixtus V. und Marzina, hervorzuheben, welche der Kronprinz in der Gemäldegalerie zu Sanssouci aufgefunden hat. Die Büste Sixtus' V. ist ein Meisterwerk italienischer Kunst von grosser Lebenswahrheit und bildet in dem Ausdruck gewaltiger Naturkraft ein fesselndes Gegenstück zu dem fein durchgeistigten Kopf Innocenz' X., dessen Büste aus dem Besitz des Prinzen Karl sich in demselben Zimmer befindet. Ferner sind ebenfalls durch die Bemühungen des Kronprinzen das Taufbecken des königlichen Domes zu Berlin, ein Geschenk der Mutter des Kurfürsten Friedrich Wilhelm, so wie das Taufbecken und die Kanne ausgestellt worden, welche für die Nikolaikirche in Potsdam angefertigt wurden. Die Schüssel ist nach einer Zeichnung Schinkel's im Jahre 1831 aus schlesischem Golde hergestellt, die Kanne nach Zeichnung von Stüler und Cornelius im Jahre 1855. Auch einige sehr werthvolle Pretiosen aus dem Besitz der Kronprinzessin, unter diesen ein Miniatur-Portrait Friedrich's II. im Maskenanzug, sind hervorzuheben.

Frankfurt a./M. Die Erhaltung und stilgerechte Wiederherstellung der alten Kunst-Denkmäler zeigt eines Volkes Geist an, aber leider sehen wir nur zu häufig die Restaurationen altehrwürdiger Bau-Denkmäler in Hände gegeben, welchen das Verständniss derselben völlig abgeht. So hatte ich vor Kurzem Gelegenheit, die Stiftskirche von St. Peter und Alexander zu Aschaffenburg wiederzusehen und war nicht wenig erstaunt, wie man es unternommen hat, an der Nordseite eine in moderner nürnberger Gothik ausgeführte Wohnhausfaçade dem alterthümlichen Kirchenbauwerke aufzudrängen. In der Nähe musste ich ausserdem auch noch aufgemalte Quadersteine wahrnehmen, welche eben so, wie alles Detail dieser neuen gothischen Architektur den vollsten Beweis erbrachten, dass der Leiter dieser Restauration, Herr Professor Eberlein von der Kunstschule in Nürnberg, hier sich sehr schwer versündigt hat. Betrachtet man die herrlichen Details des alten schönen achteckigen Thurmes der Kirche, so kann man in der That nicht begreifen, wie an dem neuen Giebelbaue solche Verstösse gegen den Stil, und noch dazu von einem Professor einer Kunstschule vorkommen konnten. Bei Betrachtung dieser Restaurationsarbeit hält man es gar nicht für möglich, dass Aschaffenburg in demselben Königreiche Baiern gelegen ist, wo erst vor wenigen Jahren die Restauration des Regensburger Domes durch Baurath Denzinger den Beweis geliefert, dass man alte Bau-Denkmale stilgerecht, würdig und in monumentaler Weise herzustellen und auszubauen versteht. n.

Eltville. (Glasgemälde und Restaurirung von Kirchen.) In einer Reisebeschreibung des vergangenen Jahrhunderts wird den damals in der Abtei Eberbach befindlichen Glasgemälden das höchste Lob gespendet, es ist jedoch nicht

erwähnt, ob die Darstellungen dem Leben des h. Bernhard entnommen seien; vielmehr scheint der Verfasser Votivbilder adliger Familien gemeint zu haben, die nach der Unterschrift zu Köln angefertigt wurden. Wenn wir nicht irren, befinden sich in der Burg zu Biebrich Glasgemälde, die aus Eberbach stammen, darunter ein knieender Ritter mit dem Geschlechtswappen der Schwarze von Scharfenstein; die Grabsteine der Grafen Katzenelnbogen am Portal der Burg stammen ebenfalls aus der erwähnten Abtei. Einsender dieses erinnert sich, öfters von älteren Leuten gehört zu haben, dass noch vor 50 Jahren Jedermann aus den Seitencapellen und aus dem Kreuzgang der eberbacher Klosterkirche von Glasgemälden ungestraft nehmen konnte, was ihm beliebte. Ein ähnlicher Vorgang wurde uns aus der Kirche zu Dausenau a. d. Lahn berichtet, wo vor ungefähr 20 Jahren ebenfalls ein Glasgemälde verschwand. Aus unserer Nähe kann ich noch das Beispiel anführen, dass man bei der Wiederherstellung der Valentinskirche zu Kiedrich die vereinzelten alten Glasgemälde entfernt hat, statt sie in die neuen Gemälde, die von Bethyne zu Gent angefertigt sind, einzufügen. Ob die überflüssig gewordenen Scheiben in eine Privatsammlung wanderten oder welche Verwendung sie sonst gefunden haben, weiss ich nicht anzugeben. Es wäre nur zu wünschen gewesen, dass man bei der Restauration der Kirche mit grösserer Umsicht zu Werke gegangen wäre, unter nassauischer Zeit hatte man dem Beförderer des Werkes vollkommene Freiheit in seinem Thun und Lassen gegeben, und so entstanden Dinge in der Kirche, die ganz verkehrt sind, z. B. als Chorschranke ein Lettner, der gar nicht an seinem Platze ist und ausserdem auf architektonische Schönheit keinen Anspruch machen darf. Von der archaistischen Bemalung der Wandflächen, die uns um einige Jahrhunderte zurückversetzt und die Entwicklung der Kunst missachtet, wollen wir nicht sprechen. Die ornamentale Bemalung der Gewölbrippen und Schlusssteine hätte ebenfalls eine einfachere sein können. Ferner halten wir eine Bemalung des Stuhlwerks, wie sie theilweise Statt gefunden hat, für unstatthaft. Mit der Orgel, die zu den seltensten Vorkommnissen gehört und die schon vor 20 Jahren eine Beschreibung in ihrer ursprünglichen Gestalt erfahren hat, ist man glimpflicher umgegangen. Die Kiedricher Michaeliscapelle musste bereits vor 25 Jahren als Restaurationsexperiment dienen; bei der Valentinskirche scheint man in der letzten Zeit auf einen besseren Weg zurückkehren zu wollen.

Geisenheim. Die freiherrlich von Zwirrlein'schen Sammlungen bilden vor der Versteigerung noch immer einen grossen Anziehungspunct für Sammler und Kunstfreunde. Besonders erregen Glasgemälde eine wohlbegründete Aufmerksamkeit. Man kann sagen, dass sich in keiner Privatsammlung ein solcher Reichthum von Glasgemälden vom 12. Jahrhundert an bis auf die neuere Zeit vereinigt findet. Zugleich erhalten wir ein Bild der Technik der Glasmalerei; wir lernen die Verbleiung kennen, die Anwendung von Schwarzloth, Ueberfangglas und der Flussmittel, endlich sehen wir auch Beispiele der Grisaillemalerei. Interessant für den Rheingau sind die Nummern 7 und 25, die sich auf das rheingauische Haingericht, dessen Versammlungsort die Lützelaue bei Winkel war, beziehen. Darstellungen mit Minnespielen (Nr. 25 und 26), wie wir sie ähnlich auf einigen Elfenbeinreliefs kennen, gehören zu den Seltenheiten. Die Glasgemälde mit Wappen rheinischer Geschlechter stammen wohl zum grössten Theil aus der Kirche zu Lorch, so Nr. 5 (von Riedt, ein altes Lorcher Geschlecht, dessen Besitzungen im vergangenen Jahrhundert an die von Breidbach übergingen), 51 (von Eltz), 70 (von Walderndorf), ferner 127, 128, 141, 149, 162. Bilder und Wappen, welche die Schweiz betreffen, sind in mehr als 30 Nummern vorhanden (Solothurn, Unterwalden, Wallis, Chur, Bern). 135 wird dem Kloster Aulhausen, auch Mariähausen genannt, angehörig gewesen sein. 137 zeigt uns das Wappen von Mich. Schnock, Abt zu Eberbach, eines geborenen Kiedrichers. Unter 67 finden wir ein fürstlich nassauisches Wappen, ganze Scheibe, aus dem 17. Jahrhundert. Als ein Prachtstück der Sammlung muss 24 bezeichnet werden, eine Kreuztragung mit über vierzig Figuren und Renaissanceumrahmung. Einige prächtige Votivbilder stammen aus der ehemals Gerling'schen Sammlung zu Köln und sind, so viel wir wissen, abgebildet in „Ansichten alter enkaustischer Glasgemälde, Köln bei Goffart"; eine Tafel mit dem h. Georg hat das Wappen der Grafen von Merode. Nr. 125 ist das Votivbild eines frankfurter Bürgers Lucas Morell und seiner Ehefrau, Anna Kressin. 6 Bilder sind, was für die Künstlergeschichte werthvoll ist, mit Monogrammen bezeichnet. Der Raum gestattet nicht, die Sammlung, welche 195 Nummern zählt, eingehender zu besprechen; nur vermissten wir 6 Tafeln mit der Geschichte des h. Bernhard von Clarevall, welche, wie wir hören, früher in der Sammlung befindlich gewesen seien und die aus der Abtei Eberbach stammen sollen. Neuere Glasgemälde waren ehemals auch von Helmle vorhanden, der das freiburger Münster ausgeschmückt hat. Die Bezeichnung „byzantinisch", welche sich bei einigen Nummern des Katalogs findet, ist nicht correct. Mit der Kunstentwicklung, die sich zu Konstantin's des Grossen Zeit auf Grund der Antike entfaltete, unter Justinian ihre höchste Blüthe erreichte und von Byzanz aus sich über den christlichen Orient verbreitete, hat die Glasmalerei nichts zu schaffen; die letztere ist vielmehr deutschen Ursprungs und wird zuerst genannt im Kloster Tegernsee unter Abt Gozbert (983—1001). Noch vor einigen Jahrzehenden, ehe man die Kunstepochen genauer unterschied, galt „byzantinisch" als Collectivbegriff für jede Härte künstlerischer Form, für jede Gebundenheit des Stils. Vielfach verwechselte man „byzantinisch" mit jener Kunst, die wir jetzt romanische nennen. Eine solche Verwechselung wird auch dem Verfasser des Katalogs begegnet sein.

Seligenstadt. Der Umbau der ehemaligen Abteikirche zu Seligenstadt bot Gelegenheit zur näheren Kenntniss und Altersbestimmung der einzelnen Theile des Baues. Es hat sich dabei mit unzweifelhafter Gewissheit ergeben, dass die ganze Schiffanlage noch der ersten Bauzeit angehört und das Werk Einhard's (827 oder 828) noch in den Grundlinien erkennbar und in beträchtlichen Theilen erhalten ist. Einhard's Bau war eine dreischiffige Basilika, deren Abschluss gegen Westen nachweisbar war, während an das östliche Ende der Schiffe das romanische Transept sich anlehnt; indess dürften auch hier die alten Gränzen festgehalten worden sein. Im Westen legte sich ein Atrium vor, wovon sich die Ansätze und Spuren des äusseren Umfanges vorfanden. Dasselbe hatte nicht die volle Breite der Schiffe; in der Mitte des Raumes fand sich ein alter, verschütteter Brunnen und die früher erwähnte höchst merkwürdige

Brunnenfigur, ein Diakon mit einem Waschbecken, welche vor einiger Zeit nach Darmstadt in die dortige Sammlung verbracht wurde. Beim Abbruch des romanischen Thurmes an der Nordseite der Westfront zeigten sich an derselben Spuren von Verputz, so dass sich hieraus, wie aus dem Mangel eines organischen Verbandes mit Sicherheit entnehmen liess, dass die Thürme nicht zur ersten Anlage gehörten. Den durchschlagenden Beweis für die Altersbestimmung der genannten Theile, so wie der Pfeiler und Arcaden des Mittelschiffes bietet jedoch die merkwürdige Technik. Die Grundmauern des Atriums, so wie die Eckpfeiler des Schiffbaues, die Thüröffnungen zu den drei Schiffen mit ihren Entlastungsbogen, so wie die Bogenstellung des Schiffes sind nämlich in Ziegelbau ausgeführt, welcher sich unmittelbar an die römische Tradition anschliesst. Die mächtigen Ziegelplatten, welche auf der oberen Fläche meist vier wellenförmige, flacheingetiefte Linien nach der ganzen Länge zeigen, sind sehr sorgfältig geformt und gebrannt; die Dimensionen sind 0,40: 0,25: 0,5. Die zu den Bogenwölbungen verwendeten Ziegel sind eigens dafür gerichtet und nach dem Radius in der Stärke verjüngt. Die Mörtelschichten sind sehr bedeutend, meist zwischen 0,03 und 0,04 stark. Der Mörtel selbst ist mit feinem Sande gemischt, sehr weiss von Farbe, aber anscheinend nicht mehr von grosser Festigkeit. Von Detailbildungen ist kaum etwas erhalten, da durch die wiederholten Bodenerhöhungen die Basen zerschlagen und verschüttet und bei den Umgestaltungen der Kirche im vorigen Jahrhundert die Kämpfer zerstört und durch Gypsglieder ersetzt wurden. Die ursprüngliche Form der Pfeiler ist schlicht quadratisch, ohne jede Gliederung; erst die Zopfzeit setzte noch den Seitenschiffen als Gurtträger flache Pilaster vor, liess aber sonst den Körper der Pfeiler unberührt. Um so unverantwortlicher ist es, wenn bei den jetzigen Veränderungen Hand an die Pfeiler gelegt und ihnen ein armseliges, modernes Profil mit gebrochenen Ecken aufgezwungen wird. Man hätte wenigstens in diesem Puncte von dem Barbarismus der Zopfzeit lernen können, die den letzten Rest der Einhard'schen Basilika wenigstens zu schonen wusste, während die Restaurationen unserer Tage unbedenklich ein so ehrwürdiges Denkmal karolingischer Kunst durch das Mal schwächlicher Mittelmässigkeit entstellt. Die Seitenschiffe so wie die Oberwand des Mittelschiffes zeigen eine ganz verschiedene Technik. Sie sind gleich den beiden Kreuzarmen und dem sog. Archive an der Nordseite aus regelmässig geschichtetem Bruchmateriale, buntem Sandsteine der Maingegend, aufgeführt und dürften jener umfassenden Erneuerung in frühromanischer Zeit angehören, in welcher auch die Thurmanlage an der Westfront entstand. Der Umbau der Seitenschiffe und deren Einwölbung ist nahezu vollendet, leider in einer Weise, welche keine Spur von der ehrwürdigen romanischen Basilika mehr erkennen lässt. Eamus hinc!

Mainz. Friedrich Schneider.

Nürnberg. (Chronik des Germanischen Museums in Nürnberg.) Der von dem hochw. Domcapitel zu Köln gestiftete Abguss des Grabmales des Domgründers Conrad v. Hochstaden ist nunmehr in unserem Kreuzgange zur Aufstellung gekommen und damit wieder eine Lücke in der Reihe der Grabmalabgüsse geschlossen. Für die Sammlung der Abgüsse ornamentaler Sculpturen hat das mittelalterliche Museum zu Basel uns 22 Abgüsse von Capitälen und sonstigen Sculpturen romanischen und gothischen Stiles aus dem Münster und vier anderen Bauwerken Basels zu übersenden die Güte gehabt. Das ehemalige Lutherdenkmal-Comité zu Worms hat uns die Original-Modellskizze Ritschel's überwiesen.

Auch durch Ankauf ist noch vieles Material hinzugekommen und in die Sammlungen eingereiht worden. Leider macht sich der Raummangel in mehreren Sälen schon so fühlbar, dass ganze Abtheilungen nicht aufgestellt werden können. Diesem Mangel wird durch die in dem übertragenen Augustinerkloster sich ergebenden Räume nur theilweise und ungenügend abgeholfen werden, da auch diese, wie mehrere unserer seitherigen, zu sehr selbst das Interesse in Anspruch nehmen, als dass sie gänzlich für unsere speciellen Sammlungszwecke passend sich einrichten liessen. So fängt die Frage nach endlichem Ausbau der ganzen Carthause, der schon vor der Uebernahme derselben ins Auge gefasst war, nach und nach an, dringende Lösung zu erheischen. Für die zu übertragenden Theile des Augustinerklosters sind im Laufe des Sommers die nöthigen hohen Unterbauten fertig geworden, und bereits steht ein Flügel nahezu wiederaufgebaut da; ein zweiter wird in wenigen Wochen eben so weit gediehen sein. In Betreff der jüngst aufgestellten neuen Erwerbungen haben wir besonders die der ältesten Holzschnitte, Kupferstiche u. s. w. zu nennen, so dass das Material zur ältesten Geschichte der Druckkunst nunmehr in erfreulicher Weise übersichtlich vorliegt.

Burford. Die Kirche Johannis des Täufers hierselbst, Oxon, welche seit zwei Jahren durch den Architekten G. E. Street im normannischen und frühenglischen Styl restaurirt worden ist — sie stammt aus dem 12. Jahrhundert —, hat der Bischof von Oxford wieder eingeweiht. Eine gleiche Einweihung widerfuhr im Auftrage des Bischofs von London der von H. Currey, dem Erbauer des neuen Thomashospitals, entworfenen Paulskirche zu Grove Park, Chiswick, in frühgothischem Styl. Der vorerwähnte Street hat ferner den Plan einer anglicanischen Kirche für Genua entworfen und ist von da nach Rom gereist, um daselbst für zwei Kirchen, deren eine der englischen, die andere der americanischen Hochkirche zum Gebrauch dienen soll, die Plätze ausfindig zu machen.

Bemerkung.

Alle auf das Organ bezüglichen Briefe und Sendungen möge man an den Redacteur und Herausgeber des Organs, Herrn Dr. van Endert, Köln (Apostelnkloster 25), adressiren.

(Hierbei eine artistische Beilage.)

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.

Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.



Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 24. — Köln, 15. December 1872. — XXII. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Die hervorragendsten Scenen aus dem Leben der allerseligsten Jungfrau,

welche durch die Kunst (Sculptur und Malerei) ganz besonders verherrlicht worden.

(Fortsetzung.)

I.

Die Eltern der h. Jungfrau Joachim und Anna.

2. Der Engel verkündet Joachim Nachkommenschaft.

Diese Scene kann der im Evangelium des h. Lucas, wo den Hirten die Geburt des Heilandes verkündet wird, so ähnlich sein, dass wir uns sorgfältig hüten müssen, sie mit derselben zu verwechseln.

Auf dem Wandgemälde von **Taddeo Gaddi** in der Baroncelli-Capelle sitzt Joachim auf einem felsigen Berge, an dessen Fusse seine Schafe weiden, und wendet sich um, die Stimme des Engels zu vernehmen.

Auf dem Frescobilde **Giottos**, in der Arena-Capelle zu Padua ist die Behandlung fast dieselbe.[1]) Die Hirten, über den Hergang der Sache gänzlich ununterrichtet, stehen verwundert um ihn und sind um den Gruss verlegen, mit dem sie Joachim anreden sollen.

In der Reihenfolge von **Luini** fliesst ein Strom in der Mitte des Bildes herab; auf der einen Seite horcht Joachim der Stimme des Engels; auf der anderen geht Anna in ihrem Garten spaziren.[2])

Albrecht Dürer hat diese Scene auf dem dritten Bilde des Lebens Mariä dargestellt. Wir sehen da den h. Joachim in der Wüste, aber schon am Ende seiner Prüfung. Nachdem er und sein verzweifelndes Weib sich genug abgehärmt und gebetet haben, diese um gesunde Rückkehr ihres Mannes, ersterer um Rechtfertigung vor Gott und den Menschen, erscheint endlich beiden der Engel des Herrn und verheisst ihnen mehr, als warum sie gebeten. Ihr Alter soll noch durch die Geburt eines Töchterleins erfreut werden. Am Rande eines dichtbelaubten schattigen Waldes lässt sich, mächtig beschwingt und schön gelockt, der Bote Gottes zu Joachim nieder und überreicht ihm die Verheissung des Allerhöchsten, sogleich auf Pergament geschrieben und besiegelt. Drei Siegel hängen an der Urkunde, ohne Zweifel für jede Person der h. Dreieinigkeit eines. Nach der Legende waren die beiden alten Leute zuerst sehr zweifelhaft; hier aber streckt Joachim dem Engel beide Hände gläubig entgegen. Drei Hirten sind Zeugen des wunderbaren Vorgangs; dass sie höchlichst darüber verwundert sind, versteht sich von selbst. Der eine derselben, ein struppiger Alter mit langem Barte, ist in der Oede doch nicht so sehr verwildert, dass er seine rauhe Filzmütze nicht vor dem Engel ziehen sollte. Dies vergisst aber ein anderer, der mit offenem Munde und weit ausgebreiteten Armen mehr im Rücken des Engels steht. Der dritte braucht keine Kopfbedeckung zu ziehen, weil er überhaupt keine hat.

Seine Liebenswürdigkeit und seinen echt deutschen Humor offenbart der grosse Künstler in Ausstattung der Landschaft, in welche er sowohl die Begebenheit als

1) Diese Scene Giotto's ist in der von der Arundel-Society herausgegebenen Holzschnittsammlung enthalten.

2) Diese Scene ist von Ghirlandajo weggelassen worden.

auch die Personen gleichsam als Staffage versetzt hat. Der oft herbe, oft stillbesänftigende Gegensatz zwischen dem heiteren Scheine der Natur und der Trübniss im Innern des Menschen, wenn ein zu durchlebendes Schicksal ihn vom freundlichen Umgang mit jener entfernt, ist dem aufmerksamen Beobachter nicht entgangen, und er wendet ihn in wirksamster Weise in seiner Darstellung an. Was eben noch dem büssenden Joachim als Oede und Wildniss erschienen, wird ihm sogleich als reiches, lachendes Gefilde vorkommen; denn dies ist es in Wirklichkeit. Neben dem dunklen Walde schauen wir hinaus auf einen Busen der See, die hell, wie die Luft darüber, gleich dieser munter belebt ist, jene von beschwingten, diese von schwimmenden Gästen. Am Ufer erblicken wir Berg, Hügel und Wald, Schloss und Stadt. Den Mittelpunct bildet die Weide, worauf die Herden sich ergehen. Auch hier ist Alles voller Lust und Leben. Auf der Höhe lässt ein prächtiger Bock die Profilirung seiner Hörner gegen den Meeresspiegel abstechen. Ein anderer klettert an einem Weidenstumpf empor und macht nähere Bekanntschaft mit dessen wunderlich gestaltetem Kopfe. Schafe liegen, gehen und stehen grasend umher. Weiter vorn stossen ein Ziegen- und ein Schafbock weidlich auf einander los. Unbekümmert um alles, was hier vorgeht, ist nur Phylax, der im Schatten eines Baumes der Ruhe pflegt.[1])

3. Der Hader der h. Anna mit ihrer Magd Judith.

Den Hader der h. Anna mit ihrer Magd Judith haben wir nur einmal, nämlich in der Reihenfolge von **Luini**, in der Brera zu Mailand, getroffen, wo die untröstliche Figur der Anna und der Ausdruck ihres Kummers mit unendlicher Anmuth und unaussprechlichem Gefühle gegeben sind.

Die Verkündigung der h. Anna kann leicht mit der Mariens verwechselt werden, und man muss sie daher sorgfältig von einander unterscheiden, was übrigens leicht ist, wenn man die Beiwerke beachtet. Didron bemerkt, dass die Verkündigung der Anna gewöhnlich in einem Zimmer Statt findet. Im Oriente geht sie in einem Garten vor sich; auch nach der Legende soll der Schauplatz ein Garten sein, und das Ereigniss unter einem Lorberbaume Statt finden, was aber nicht immer beachtet wird.

1) Vergl. v. Eye a. a. O. S. 288 ff.

4. Das Zusammentreffen des h. Joachim und der h. Anna an der „goldenen Pforte“.

Dies ist eines der wichtigsten Sujets. Es ist von den ältesten Künstlern mit vieler Naivetät und in den späteren Beispielen mit unendlicher Schönheit und unendlichem Gefühle behandelt und — was merkwürdig — zu einem Andachts-Sujet idealisirt worden. Die Handlung an und für sich ist höchst einfach. Die beiden Gatten umarmen sich zärtlich. Im Hintergrunde sieht man ein reich ornamentirtes Thor. Gruppen von Zuschauern, Begleitern und Dienern kommen zuweilen, aber nicht immer vor.

Eine der gemüthvollsten Darstellungen dieser Scene ist die von Giotto in der Arena-Capelle zu Padua. Joachim gehorcht dem göttlichen Geheiss und geht nach Hause, vor der Schwelle schon empfängt ihn Anna mit züchtiger, aber inniger Umarmung. Die rechte Hand am Nacken und Hinterhaupte, die linke an der Wange, zieht sie sein Antlitz ihrem Kuss entgegen. Die Demuth, der Grundzug in Joachims Charakter, erlaubt ihm jedoch kaum die Annahme, geschweige denn die Erwiederung der ehelichen Zärtlichkeit. Die stille Anmuth dieses Bildes wird durch eine Gruppe Jungfrauen erhöht, die wir als die Gesellschaft Anna's zu betrachten haben und die ihre Theilnahme leise flüsternd auszudrücken scheinen.[1])

Albrecht Dürer hat diese Scene auf dem vierten Blatte seines Marienlebens mit unübertrefflicher Meisterschaft dargestellt. Wir finden da das alte, aber nun hoffnungsreiche Ehepaar unter der „goldenen Pforte“, wohin der Engel sie mit dem Versprechen hat gehen heissen, dass dort der Gatte die Gattin und diese jenen treffen werde, was beide zugleich als Bürgschaft für seine weiteren Verheissungen ansehen sollen. Es kann nicht leicht etwas Heimischeres, Herzlicheres und Ehemässigeres geben, als diese Scene, wie Dürer sie dargestellt hat. Joachim und Anna haben sich eben wieder gefunden und, wie sie die Verheissung des Engels sich bewähren sehen, sind sie einander in die Arme gesunken. Aber das sind nur seichte Naturen, die schnell von Trauer zur Freude übergehen. Auf den Gesichtern der beiden Alten sind noch die tiefen Spuren dessen, was sie erlitten, wahrzunehmen. Sie werden sich erholen, einander trösten, zur Freude übergehen; aber nur all-

1) Cotta'sches Kunstbl. 1837, Nr. 89.

mählich und still. Der Greis zeigt in seiner aufrechten Haltung, dass das Gefühl der inneren Würde nie von ihm gewichen ist; bei Anna ist der Widerstand gegen das aufgebürdete Unglück bis zur höchsten Leidenschaft geschwellt, die erst jetzt am Busen des Gatten sich beschwichtigt. Es ist unendlich rührend, das alte, würdige Ehepaar in dieser Umarmung zu belauschen; wir haben da die Veranschaulichung vom wahren Wesen eines Ehebundes. Beider Antlitz ist von einer geistigen Schönheit überzogen, die den Heiligenschein ersetzt. Noch sind beide stumm; aber das Wort schwebt auf der Zunge, mit dem sie einander begrüssen und trösten werden. Die Frau umschlingt ihren Mann mit der ganzen Weite ihrer Arme und presst ihn an sich; er unterstützt seine schwächere Hälfte eben so sehr, wie er sich an sie schmiegt. Aber es ist nicht möglich, in der Beschreibung Alles wiederzugeben, was der Künstler in der Zeichnung ausgedrückt hat oder ausdrücken wollte: diese Leidenschaft der Bewegung und dieses Maass der Haltung, das Edle und Kindliche zugleich, die echte Schönheit, die eher sich nachfühlen als nachsprechen lässt. Unter den Nebenfiguren, welche die Scene vervollständigen, treffen wir alte Bekannte, namentlich den Mann mit der stumpfen Nase und den dicken aufgeworfenen Lippen. Seinen Krauskopf hat er jetzt mit einer Schirmmütze bedeckt, doch glotzt er noch eben so dumm ins Weite, wie früher. Näheren Antheil am Vorgange nehmen ein wohlbeleibter und ein hagerer Mann, die einander am Arme führen. Der Hagere hat Aehnlichkeit mit der platten Seele auf dem zweiten Blatte, die sich schadenfroh über Joachim's Unglück bezeigte. Jetzt raunt sie dem Dicken etwas ins Ohr, und dieser lüftet bedenklich verwundert die Mütze, ohne Zweifel um sie vor dem nun wieder glücklichen Joachim zu ziehen. Von links her kommt hastigen Schrittes ein Bote, den aber Erstaunen über das, was er sieht, bald zum Stehen bringt. Er steht offenbar mit den beiden Hauptpersonen im Zusammenhange, hat vielleicht die eine oder andere aufsuchen wollen. Er trägt eine Bestellung auf den Lippen, aber jetzt erblickt er viel mehr, als er zu sagen hatte. Die „goldene Pforte" deutet Dürer durch reiche Verzierung des Rundbogens an, der das ganze Bild einschliesst. Im Hintergrunde erblicken wir alterthümliche Gebäude und über die Stadtmauern weg eine „luftige Gegend" mit Bäumen und Burgen.[1])

Durch die Innigkeit des Gefühls in trefflicher Ausführung des Schnittes, gehört dieses, mit 1509 bezeichnete Blatt zu den schönsten Holzschnitten Dürer's.

1) Vergl. v. Eye a. a. O., S. 290. Waagen, Hdbch. d. Malerei, Bd. I. S. 227.

Auf dem einfachen Bilde von **Taddeo Gaddi** ist die h. Anna von drei Frauen begleitet, unter denen die Magd Judith besonders kenntlich ist; und hinter dem h. Joachim sieht man einen seiner Hirten.[2])

Die Franciscaner, diese begeisterten Vertheidiger der „unbefleckten Empfängniss", waren die Urheber einer phantastischen Idee, nämlich: dass die Geburt der h. Jungfrau nicht nur „*immaculate*" (unbefleckt), sondern auch „*miraculose*" (auf wunderbare Weise) geschehen sei, und dass sie ihr Dasein dem Kusse verdanke, den Joachim seinem Weibe gab, als er mit ihm an der „goldenen Pforte" zusammentraf. Selbstverständlich begünstigte die Kirche diese seltsame poetische Fiction nicht; übte jedoch sicherlich auf mehrere Darstellungen einigen Einfluss. So gibt es z. B. ein Bild von **Vittore Carpaccio,** auf welchem Joachim und Anna sich zärtlich umarmen. Auf der einen Seite steht der h. Ludwig von Toulouse als Bischof; auf der anderen die h. Ursula mit ihrer Fahne, durch deren Gegenwart das Ereigniss zu einem religiösen wird. — Auf einem anderen Gemälde von **Ridolfo Ghirlandajo** haben wir eine noch seltsamere und zugleich noch mystischere Behandlung. In der Mitte umarmen sich St. Joachim und St. Anna; hinter dem h. Joachim steht der h. Joseph mit seinem Lilienstabe und einem Buche; hinter der h. Anna steht die h. Jungfrau (so dargestellt, als lebte sie schon, ehe sie geboren worden), und neben ihr der h. Laurentius. In der Ecke sieht man den Kopf des Votars, eines Servitenmönches. Ueber Allem hält der „*Padre Eterno*" ein offenes Buch mit dem Alpha und Omega. Dieses sonderbare Gemälde wurde über dem Hochaltare der „Unbefleckten Empfängniss" in der Kirche der Serviten aufgestellt, welche unter dem Titel der „*Servi di Maria*" dem besonderen Dienste der h. Jungfrau geweiht waren.

II.

Die Geburt, Darbringung und Vermählung der h. Jungfrau.

A. Die Geburt der h. Jungfrau.

Molanus sagt, dass die Geburt der h. Jungfrau während des Tages Statt gefunden habe. Man kann die Maler hierwegen nicht tadeln, da sie in dieser Beziehung volle Freiheit haben. Sie stellen ein mit einem Bette versehenes Zimmer dar, in welchem eine Frau liegt; sie

2) Abgebildet in Mrs. Jameson, *Legends of the Madonna.* S. 147 (Bild 83).

stellen da auch noch andere Frauenspersonen dar, welche es sich angelegen sein lassen, die Mutter zu bedienen, und wieder andere, die ein Bad bereiten oder das neugeborene Kind in dasselbe thun. Aber all dies geht über ein gewöhnliches Wochenbett nicht hinaus und nichts von alle dem zeichnet die Geburt Mariens vor anderen Geburten aus. Es kommt nirgends vor, dass die Juden die Neugeborenen gebadet haben, noch dass diese Uebung ihnen eigenthümlich gewesen sei. Man wird also zu irgend einer Allegorie seine Zuflucht nehmen und die Engel mit den ihnen eigenthümlichen Attributen herbeiziehen, oder die h. Anna darstellen müssen, wie sie ihrem Gemahl Joachim die hochbegnadete kleine heilige Jungfrau, welche so eben zur Welt gekommen, mit Verwunderung zeigt.

Das sind aber Schwierigkeiten, und das Sujet ist in der That sehr undankbar. Desshalb hat Molanus auch für gut gefunden, kein Wort darüber zu sagen.

Die älteste Behandlung der Geburt der h. Jungfrau ist griechisch, und obgleich sie in den Einzelheiten verschieden dargestellt wurde, so sind die Künstler doch niemals viel von dem ursprünglichen Motive abgewichen.

Die h. Anna liegt auf diesen griechischen Darstellungen auf einem mit Leinenzeug bedeckten Bette und hat ein Kissen unter ihrem Kopfe; zwei Mägde halten sie; eine dritte fächelt ihr Luft zu oder bietet ihr Erfrischungen an; weiter vorn sind mehrere Frauenspersonen mit dem neugeborenen Kinde beschäftigt. Es soll nämlich die Gewohnheit bestanden haben, Nachbarn und Freunde einzuladen, welche kamen, um den Eltern zu gratuliren.

Die in solcher Weise dargestellte Scene spricht ausserordentlich zum Herzen des Beschauers; das wichtigste Ereigniss im Leben eines Weibes — die Niederkunft — ist hier so behandelt, dass es geadelt und wegen seines durchaus häuslichen Charakters zugleich lieb gemacht wird.

Die Maler geben der Mutter Mariens, jedoch mit Unrecht, gewöhnlich das Aussehen eines alten Weibes. Sie könnten, um dies zu rechtfertigen, nur eine sehr apokryphische Geschichte anführen. In derselben heisst es, dass Anna nicht mehr in dem Alter war, wo die Frauen zu empfangen pflegen — was diese Geburt zu einem Wunder macht. Die Kirche hat diese Ansicht niemals angenommen oder gebilligt und will nicht, dass man mit den Wundern so verschwenderisch verfahre.

Wir wollen nun einige Beispiele anführen: Auf dem Wandgemälde **Taddeo Gaddi's** in der Baroncelli-Capelle zu Florenz herrscht Würde und Einfachheit zugleich. Eine Dienerin giesst der h. Anna Wasser über die Hände. Im Vordergrunde sind zwei Frauenspersonen liebevoll mit dem Kinde, einem lieblichen Mädchen mit einem Heiligenschein um das Haupt, beschäftigt; drei Dienerinnen zu unterst am Bette der Wöchnerin.

Der Zeit nach das nächste ist das zierliche Bild **Ghirlandajo's.** Da Joachim und Anna nach der Legende unermesslich reich waren, so hat sie der Künstler mit allem Luxus des Lebens umgeben. Der Schauplatz ist ein reich decorirtes Zimmer; ein Fries mit engelgleichen Knaben bildet den Schmuck des Alkovens; die h. Anna sitzt neben dem Bette und hat das Kind auf den Knieen. Eine Frau giesst das Wasser in das Bad, während mehrere Frauen ehrerbietig herankommen, um der neugeborenen h. Jungfrau ihre Huldigung darzubringen. Diese Frauen sind lauter Portraits. Hier gibt es nichts Allegorisches und keine Engel, und nichts kündiget da ein religiöses Sujet an. Auf einer Stiege in der Ferne hat der Maler den h. Joachim und die h. Anna dargestellt, wie sie sich umarmen, um, so gut dies thunlich, das Uebermenschliche bei dieser Geburt darzustellen.

In der Morizcapelle zu Nürnberg befindet sich eine „Geburt Mariens" von **Israel van Meckenau.** In einer weiten Halle, deren Grund, so wie der aufgehangene Teppich Gold ist, hat so eben Maria das Licht der Welt erblickt. Eine Frau hält der Mutter das Kind hin, während eine andere schon bereit ist, es mit dem wärmenden Tuche zu umhüllen. Im Vordergrunde sind drei Frauen mit der Bereitung des Bades beschäftigt. Eine derselben untersucht die Wärme des Wassers, das ein Mädchen in das Badbecken giesst. Am Bette erzählt eine ältere Frau einer wahrscheinlich erst zum Besuche eingetretenen von den glücklich überstandenen Gefahren. Alles in diesem Bilde ist mit dem grössten Fleisse ausgeführt. Die Köpfe, Gewänder, wie die Handlung selbst zeichnen sich durch grosse Wahrheit aus.

Die Composition **Albrecht Dürer's** gibt uns auf dem fünften Blatte der Holzschnitt-Reihenfolge zum Leben Mariä ein genaues Bild des mittelalterlichen deutschen Lebens — wundervoll wegen der grossen Wahrheit der Zeichnung —, aber es fehlt die Einfachheit einer schriftgemässen und die Würde einer historischen Scene. Das Mägdlein, auf dem so grosse Verheissung ruht, ist zur Welt gekommen. Zwar denkt jetzt noch Niemand an dessen hohe Bestimmung; man hat zunächst vollauf zu thun, um den leiblichen Bedürfnissen des Kindes und seiner Mutter zu genügen. Und wie dies geschieht, zeigt uns der Künstler mit der Sorglichkeit einer Amme. Er hat auch nicht das Geringste vergessen. Diese seine Zeichnung gehört zu den interessantesten Ueberliefe-

rungen aus jener Zeit. Wir werden in eine nürnberger Wochenstube geführt, und zwar in die eines vornehmen Hauses; denn wie hätte Dürer sich denken können, dass Maria unter andern Umständen zur Welt gekommen, als etwa die Schwestern seines Freundes, Charitas und Clara Pirkheimer? — Die verhängnissvolle Nacht ist vorüber; Nachbarinnen, Freundinnen, Amme und Dienerinnen, die sie mit durchwacht haben, sind noch versammelt, nicht weniger als eilf an der Zahl. Doch ehe wir auf das Treiben dieser Damen sehen, das damals ebenfalls nicht viel anders gewesen war, als heutzutage, wollen wir den Augenblick der allgemeinen Geschäftigkeit benutzen, uns ein wenig im Zimmer umzusehen, das freilich von den heutigen sehr verschieden ist. Doch wissen wir bei dem Gedränge der Weiber kaum, wo wir mit unserer Schau beginnen sollen; denn der Raum ist nicht gross, und ein guter Theil des Zimmers wird von der umfangreichen Himmelbettstatt eingenommen, in welcher die Wöchnerin liegt. Wir befinden uns zur ebenen Erde, denn von der Thüre her, im Vordergrunde links, führen zwei Stufen auf den Estrich des Zimmers hinunter; im Hintergrunde eine weit in den Raum vorgreifende Treppe mit starkem Bohlengeländer in ein oberes Gemach. Es könnte auffallen, dass man die Mutter so hinunter quartiert hat; denn man pflegte zu Dürer's Zeit im ersten Stocke zu wohnen und das Erdgeschoss als Hofraum zu benutzen. Doch hat man vielleicht zur grösseren Bequemlichkeit und zur leichteren Herbeischaffung der tausend nöthigen Dinge diese Einrichtung getroffen. Denn im 16. Jahrhundert machte man aus einem Wochenbette eine sehr zusammengesetzte Sache, und wie wir schon anderswo zu bemerken Gelegenheit hatten, eine Wöchnerin musste von guter Anlage sein, wenn sie die ganze Pflege mit all ihren Heil-, Haus-, Vorkehrungs- und Linderungs-Mitteln überstehen sollte. Gleich neben der mit starken, aber zierlich beschnittenen Eisenbeschlägen versehenen Thür finden wir, was in keinem ordentlichen Zimmer fehlte, die Wasch- und Reinigungs-Vorrichtung. In einer Mauernische hängt eine hohle, mit einem Hahn versehene Metallkugel, in der das Waschwasser sich befindet. Darunter steht auf einem Tragsteine das Becken, in welches das Wasser über die Hand fliesst. Das lange und schmale, gefransete Handtuch hängt an der Welle daneben; an der anderen Seite die Bürste in Gestalt eines Weisselquastes. Eine zweite solche liegt noch vorn auf einer Bank, neben einem zweiarmigen Leuchter, den man aber haushälterischer Weise nur mit Einer Kerze besteckt hat. Ueber der Thür ist ein hölzernes Bord angebracht, auf welchem der ganze Luxus des Zimmers, ein gedrehter Leuchter, eine Gewürzschachtel, zwei Balsamflaschen und ein Gebetbuch mit verziertem Einbande aufgestellt sind. Die Hinterwand geht auf die Strasse, was wir aus dem niedrigen, für den Augenblick mit Läden geschlossenen Fenster erkennen. Vor diesem, in der dicken Mauer, sind jene traulichen Sitze angebracht, die man in den alten Häusern Nürnbergs noch heutzutage findet, und die, fast in gleicher Höhe mit dem unteren Fensterrand, zwei einander gegenüber sitzenden Personen Platz gewähren und sie wie in einem Erker abschliessen. Ein anderes Fenster befindet sich noch zwischen der Eingangsthür und der Treppe, aber nicht um dem Gemache Licht zu geben, sondern es von diesem für einen ausserhalb liegenden Raum zu entleihen, eine Einrichtung, die uns noch heutzutage in den dunklen Eingängen älterer Häuser auffällt. Stühle gibt es im Zimmer nicht; dafür hölzerne Bänke, die zugleich zu kleinen Truhen und Kästen eingerichtet sind. Auf den Bänken liegen Kissen, die man nach Belieben nimmt und hinlegt, wo man sich setzen will. Den Bänken entspricht der stark gebaute Tisch. Auch eine jener geräumigen, oft prachtvoll geschnitzten Kisten fehlt nicht, die, mit Leinen und anderer köstlicher Habe gefüllt, vor dreihundert Jahren den Stolz der Bräute und Frauen ausmachten, die wir jetzt wegen ihres äusseren Zierrathes als Kunstgegenstände in den Museen aufheben.

Sehen wir uns nach unserer Wöchnerin um, so finden wir diese schwach und scheinbar theilnahmlos im Bette liegen; eine Magd schenkt ihr einen labenden Trank ein, eine Frau reibt ihr ein Breilein in einer flachen Schüssel; auf der anderen Seite des Bettes ist eine Frau, ermüdet vom Nachtwachen, eingeschlafen und stützt ihr Haupt auf den Pfühl. Es ist dies die von der gehabten Anstrengung ermüdete Hebamme. Die übrigen Frauen thun nach der überstandenen Angst sich etwas zu Gute. In einem Korbe auf dem Tische befinden sich Esswaaren. Gut muss es sein, was man hier isst und trinkt. Eine Frau Nachbarin hat sogar ihr Söhnlein zur Festlichkeit mitgebracht, damit auch dieses den guten Bissen erhalte. Höchst charakteristisch ist eine stattliche Matrone gezeichnet, die im Vordergrunde auf einer Fussbank sitzt und, völlig ausgerüstet mit grosser Tasche, Schlüsselbund und Seitenmesser, welche als gewöhnliche Begleiter der damaligen Frauen am starken Gürtel hingen, in vollen Zügen einen grossen Krug leert und die Fussspitzen gegen einander drückt, damit der elektrische Strom des Genusses ununterbrochen ihr ganzes Sein durchströme. An der kleinen Maria, der wichtigsten Person der ganzen Gesellschaft, wird eben das prosaische Geschäft des Badens vollzogen.

Eine Magd bringt die Wiege und einen neugefüllten Krug. Damit aber die Sonne sich nicht allzu sehr im Irdischen verlaufe, lässt der Künstler über dem Ganzen einen Engel in Wolken erscheinen, der ein Weihrauchfass schwingt. Ueber diesem schliesst ein mit feingekräuseltem Blattwerk verzierter Rundbogen das Bild.

Im stärksten Gegensatze zum heimischen, aber belohten Bilde Albrecht Dürer's ist das grosse Wandgemälde von **Andrea del Sarto** in der Kirche der Nunciata zu Florenz. Die Ereignisse sind fast dieselben wie bei Dürer. Wir haben da die h. Anna in ihrem Bette liegend und von ihren Frauen bedient, die das neugeborene Kind pflegenden Ammen, und die Besucherinnen, welche zum Gratuliren kommen; aber alle, bis herab zu den Dienstmädchen, welche Erfrischungen bringen, sind vornehm und in dem guten Geschmack gekleidet, durch welchen Andrea sich auszeichnete. Engel streuen Blumen von oben herab, und — was ungewöhnlich — den h. Joachim sieht man, nach der kummervollen Nacht, auf einem Bette liegend ausruhen. Nichts vermag in diesem Wandgemälde die Harmonie und den Glanz des Colorits und die Sanftheit des Ausdrucks zu übertreffen. Es ist dies ein wahres Meisterstück eines Gemäldes. Wie Ghirlandajo hat auch Andrea del Sarto Portraits eingeführt, und in der florentinischen Frau, welche im Vordergrunde steht, erkennen wir die Züge seines unwürdigen Weibes Lucretia, des Originalmusters einer solchen Menge seiner weiblichen Figuren, dass ihre unrühmliche Schönheit ganz bekannt geworden ist.

Auf der „Geburt Mariä“ von **Murillo** liegt die h. Anna auf einem Prunk-(Parade-)Bette. Mehrere Frauen lassen ihr ihre Pflege angedeihen; andere schicken sich an, das Kind ins Bad zu thun. Ein einziger Umstand führt jedoch zu dem Gedanken, dass es sich hier um keine gewöhnliche Geburt handelt. Engel betrachten nämlich mit einem ehrerbietigen Entzücken das Kind, welches von einer Frau über dem Bade gehalten wird. Aber das Zimmer, die Costumes und die Möbel — Alles ist hier spanisch, und nichts erinnert an Judäa, die Wiege Mariens.

(Schluss folgt.)

Die Farben- und Blumensprache des Mittelalters.

Von W. Wackernagel. [1])

Zu allervorderst wird es am Platze sein, anzugeben, wie viele und welche Farben unsere Vorzeit unterschied. Man schwankte da zwischen den Zahlen sechs und sieben. Die sieben sind Weiss, Schwarz, Roth, Blau, Gelb, Grün und Braun; sechs aber wurden gezählt, indem man entweder das Schwarz oder das Braun bei Seite liess, das Schwarz wohl desshalb, weil es ja eigentlich keine Farbe, sondern gänzlicher Farbenmangel, das Braun, weil es ein zu unbestimmtes und unselbständiges Gemisch sei; Gottfried von Strassburg sagt einmal „dane was grüene noch rôt noch wiz noch swarz noch gel noch blâ und doch ein teil ir aller dâ, ich meine rehte porper brûn“. Indessen erscheint die schwarze als sechste oder siebente Farbe einige Mal selbst da, wo gerade sie am wenigsten zu erwarten stände, in Schilderungen der Frühlingsnatur; unser Konrad aber weiss sie auch da wohl anzubringen: „man siht durch grüenez gras ûf gân gelwe zitelôsen; bî den rôten rôsen glenzent viol blâ; durch die swarzen dorne lachet wiziu bluot vil manicvalt: die sehs varwe treit der walt“.

Von dem Regenbogen nun ist allerdings diese Siebenzahl nicht entnommen. Zwar legen demselben die nach Salomon III., Bischof von Constanz im neunten Jahrhundert, benannten Glossen auch Schwarz und Weiss, ausserdem aber nur noch zwei Farben bei, und die einen wie die anderen bloss um einer gelehrten Parallele willen: „*Arcus coelestis quadricolor est et ex omnibus elementis in se rapit species: de cœlo enim trahit igneum colorem, de aquis purpureum, de aere album, de terris colligit nigrum.*“ Das gewöhnliche Auge unterschied an dem Regenbogen nur die drei, Grün, Gelb und Roth, oder gar nur die beiden letzteren: wir können ein Paar der Belege dafür zugleich als Belege der Farbensymbolik und einer zum Theil höchst willkürlich erzwungenen vorwegnehmen. Im Renner: „Disiu werlt mit sorgen ist umbzogen: daz merke wir an dem regenbogen, der grüene, gel ist unde rôt. Diu grüene varwe bediut die nôt, die diu werlde hete über al, dô daz wazzer berge und tal geliche überzôch mangen tac, dô herre Nôê der arche pflac. Sô bediut diu gelwe varw dâ mitten alle, die in

1) Wir möchten durch Vorführung obiger Proben aus dem vortrefflichen Aufsatze W. Wackernagel's in den neulich erschienenen „Kleineren Schriften“, d. h. „Abhandlungen zur deutschen Alterthumskunde und Kunstgeschichte“, ein reges Interesse für das Studium des ganzen Werkes erwecken. Die Ausbeute ist eine reiche und auf jeder Seite lernt man Neues.

der werlde smitten mit dem gelwen tôde ringent: swie sêr sie tanzent, singent, springent, doch brüet ir vleisch der gelwe tôt, ê denn sie sterbent in grôzer nôt. Diu rôte varwe bediut daz fiur, daz kreftic, groz, gar ungehiur dise werlde gar verbrennen sol." Bei Suso, indem er den gekreuzigten Heiland mit dem Regenbogen vergleicht, der als Zeichen des Friedens ausgespannt ist, „luog, wie gerœtet, ergrüenet und ergilwet in diu minne hât"! Endlich in der alten Reimprosa der Bücher Mose „Daz zeichen ist alsô lussam, daz stât also unverborgen; daz ist gruone unde rôt: daz bezeichent wazzer unde bluot, dei Christe ûz der site fluzzen, dô si im mit spere wart durchstochen."

Uebrigens war auch die farbige Brechung des Lichtes, wie ein Prisma sie bewirkt, der wissenschaftlichen Beobachtung schon des dreizehnten Jahrhunderts nicht entgangen: Rogerius Baco spricht davon in seinem Opus maius, wahrscheinlich auch Thomas Cantimpratensis in dem *Liber de natura rerum;* wenigstens berührt dessen Uebersetzer und Umarbeiter, Konrad von Megenberg, diesen Gegenstand, freilich nur indem er es ablehnt von dem Regenbogen so zu handeln, „sam die maister dâ von schreibent, die perspectivi haizent, die all ir chunst legent auf spiegelwerch und auf scheinprechen".

Und nun die Symbolik. Es ist dieselbe hier, wie das nothwendiger Weise stets geschicht, von den Wirklichkeiten ausgegangen, welche die Natur an die Hand gibt. Auf jedem Schritte durch den Raum und die Zeit begleitet den Menschen der Gegensatz von Licht und Schatten, von Tag und Nacht, mit anderen Worten von Weiss und Schwarz, und überall auf dem Angesichte der Nebenmenschen tritt ihm die Verbindung von Weiss und Roth, die Farbe der Haut und der des durchscheinenden Blutes, als ein Merkmal des Lebens und gesunder Schönheit entgegen und ein Wechsel eben dieser Farben als der unwillkürliche Ausdruck der verschiedensten Gemüthsbewegungen: in Freude und Liebe, aber auch in Scham und Zorn erröthet, in Verzagtheit erbleicht das Antlitz; es erbleicht und wieder erröthet es bei der gewaltsamen Unterdrückung von Zorn oder Freude, und es erbleicht für immer, wenn das Leben schwindet. Aber auch andere Farben können es überfliegen: der Neid und dem ähnliche gehässige Leidenschaft, Seelenängste und Noth und Tod des Leibes verleihen ihm einen gelben, ja grünen Schimmer, und Grimm und Betrübniss und wieder auch das Sterben schwärzen es.

Alles das hat auch der Blick unserer Alten wohl wahrgenommen. Weiss und Schwarz als die Farben des Tages und der Nacht hat das bekannte, aus dem Morgenlande her stammende Gleichniss von dem Strauch des Lebens, dessen Wurzel abwechselnd eine weisse und eine schwarze Maus benagen, eine Erzählung die auch in Deutschland wiederholentlich gedichtet, in Deutschland und Italien auch von der bildenden Kunst ist dargestellt worden; das Räthsel des jüngeren Reinmar von dem Wagen, der das Jahr mit seinen Monaten, Wochen und Tagen bedeutet: „den wagen ziehent siben ros, sint wize, und ander sibene swarz, mit stœtem vlize"; Meister Traugemund in der Frage „Waz ist wisser denne der snê? waz ist vinsterre den die naht?" Antwort „Diu sunne ist wisser als den der snê, die rame ist swerzer den die naht." Noch lieber und häufiger jedoch ist man auf die Farbe des Menschenantlitzes eingegangen; von der Ueberzahl der Belege, die dafür beizubringen wären, führe ich mit Auswahl nur einige an. Roth die Farbe der Liebe und Freude: in einem Minnelied Reimar's des Alten „ich enkunde ez nie verlân, hörte ich dich nennen, ine wurde rôt. Swer dô nâhe bi mir stuont, sô die merkœre tuont, der sach herzeliebe wol an der varwe min." Der Freude und zugleich der Scham (denn mit witziger Wendung wird die Freude als eine Scham über die Trauer aufgefasst) bei Walther: „gegen den vinstern tagen hân ich nôt, wan daz ich mich rihte nâch der heide, diu sich schamt ir leide: sô si den walt siht gruonen, sô wirts immer rôt." Roth die Farbe der Scham und der Freude, Bleich die der Furcht: mit Feinheit und Tiefe und in ansprechendem Vortrage behandelt das beides Joh. Agricola auf Anlass der Redweise „Er war fewer rot vnter den augen: Die sich schemen vor einer that, die man jnen vngeferlich angezeigt, werden rot vntern augen und ferben sich. Denn die natur hat einen lebendigen gedanken in jr, dadurch si weis, was sie recht oder vnrecht thut. Wenn sie nun vnrecht thut, so schemet sie sich, vnd thut wie ein schamhafftigs jungfrewlein, das sich verkreucht und verbirget. Vnd in dem, das sich die natur tücken wil, so geusset sie das geblüt in die haut, vnd ferbet das angesicht, als den ort, da wenig fleisch ist, vnd die rœte bald gesehen wird. Denn die natur thut jnnerlich wie wir eusserlich thun, nemlich das wir die hende für das angesicht halten, wenn wir vns schemen. Die sich frewen, werden auch rot, denn die natur laufft dem ding entgegen, das sie gern hat. Die sich fürchten, die werden bleich, denn in schrecken und furcht fleucht die natur, vnd wil dem besten glied helffen, darumb laufft das blut alles zum hertzen, als zur schiltwacht, ob es wol erger werden, das sie sich da enthalten vnnd wehren möchte." Von dem Wechsel aber zwischen Roth und Bleich des Angesichtes, wie Scham und Verzagtheit abwechselnd das Herz bewegen, eine Stelle in Gottfried's Tristan und

Isolde: „sôs eteswenne tougen mit gelimten ougen einander solden nemen war, sô wart ir lîch gelîche var dem herzen und dem sinne. Minne diu verwerinne, dien dûhte es niht dâ mite genuoc, daz mans in edelen herzen truoc verholne unde tougen, sine wolte under ougen ouch offenbœren ir gewalt. der was an in zwein manecvalt: unlange enein ir varwe erschein, ir varwe erschein unlange enein; sî wechselten genôte bleich wider rôte; sî wurden rôt unde bleich, als ez diu minne in understreich." Aehnlich im Nibelungenliede, wo Siegfried zuerst Kriemhilden erblickt: „er wart von gedanken dicke bleich unde rôt"; hier jedoch wird die Mischung der Wonne und des Zagens der Liebe damit ausgedrückt, während anderswo in demselben Gedicht die Worte „diu Sifrides varwe wart dô bleich unde rôt" und die gleichen in der nordischen Dietrichssage von dem Mönch Heime, der die Waffen seiner Jugend wieder zu Handen bekommt, den Zwang bezeichnen, welchen dort der Held seiner Empfindlichkeit, hier seiner Freude anthut. Und wieder einmal in Gottfried's Tristan sind es Zorn und Betrübniss, in Hartmann's Iwein Freude und Furcht, in einem Liede des älteren Reinmar Freude und Leid, die das Angesicht bald mit Roth übergiessen, bald bleich entfärben.

So lassen die Dichter meist nur diese beiden Farben sprechen: die Lust in recht kraftvoller Anschaulichkeit zu schildern schrickt aber auch nicht zurück vor dem giftigern Grün und Gelb und sagt, wie im Rosengarten, von einem Mönche, der in Zorn und Hass entbrennt, „Dô verkârte sich diu farwe an deme guoten man: gel und bî wîlen rôt sîn farwe wart getân"; oder, wie im Eraclius, von einem Jünglinge, den auf eins die Liebe ergreift, „misselich er wart gevar, val (hier s. v. a. gelb), bleich unde rôt"; oder wie in dem Märe von der halben Birne, von einem erschreckenden Weibe „si wart noch grüener dan ein gras"; oder endlich, wie wir S. 147 aus Suso gelesen, von dem gekreuzigten Heiland, dass ihn die Liebe „geroetet, ergrüenet und ergilwet" habe, „geroetet" nämlich mit seinem Blute, „ergrüenet und ergilwet" durch sein Wachen und Fasten, denn daher rührt diese zwiefache Missfärbung; ein älterer Prediger, nachdem er die Buntheit der Schafe Jacob's genauer als grün und gelb bestimmt hat, ermahnt den Zuhörer: „du muost och grüen und gel werden, daz ist, daz du dir selber als vil ab brechest an ezzende und an trinchende und an allen dingen, daz du reht och grüen werdest vor hunger. Sich, du muost och gel werden, daz ist, daz du als vil gewachegest, daz din lip reht gel werde. sich, tuostu diu zwai dinch, so wirstu ain schâf dez minneclichen gotes." Darf ich noch über germanisches Gebiet hinaus vergleichen, so wird in der Volksdichtung der Bretagne der Betrübte daran erkannt, dass er grün ist wie die Traube und blass wie der Tod, und in der neugriechischen daran ein Liebender, dass er lauchgrün und citronengelb ist, *πρασινοκιτρινίζει*.

Ganz besonders jedoch kommt hier der gelehrte Brabänter Thomas Cantimpratensis und mit ihm oder anstatt seiner, da sein *Liber de natura rerum* noch nicht gedruckt und auch handschriftlich höchst selten ist, sein deutscher Uebersetzer Konrad von Megenberg in Betracht. Auf Grund nämlich der Erfahrung, dass, wo eine bestimmte Regung und Richtung des Gemüthes der herrschende Zug im Charakter eines Menschen ist, auch deren farbiges Merkmal sich dem Antlitze dauernd aufprägt, nehmen sie beide in dem physiognomischen Abschnitt des ersten Buches (bei Megenberg überschrieben „Von den zaichen der naturleichen siten") wiederholentlich und stets in der treffendsten Weise auch auf diese Charakterfarben Rücksicht. So heisst es denn bei Megenberg zuvörderst noch ganz allgemein: „Von der varb. Rôtiu varb oder rœtlôtiu bedäut vil hitz und vil pluots; aber mitelvarb zwischen rôt und weiz bedäut ain geleich natûr, deu niht ze vil noch ze wênig hât hitz noch pluots, ist daz diu haut niht rauch ist mit hâr. welhes menschen varb ist feurein als ain flamme, der ist unstœt und töbig. aber welher mensch rôt ist und clâr, der ist schamich. welhes menschen varb grüen ist oder swarz, der ist pœser site." Dann im Einzelnen: „Der ist vorhtik, der ain slehtez hâr hât und dar zuo ainen krumben oder gepuckten leib und dem diu mäuslein an den painen inwendich über sich erhebt sint, der ain gelb varb hât und krank augen und der die snell auf und zuo tuot, und des hend und füez bebend sint und mager, und des anplick geleich ist dem anplick ains traurigen menschen. — Der ist ains snellen sinnes und ainer guoten bebenden natûr, der lindez flaisch hât an seinem leib und des wênich ist und dar zuo trucken. und der ain mittel hât zwischen mager und vaizt, und der an dem antlitz niht vil flaischs hât und im die ahseln derhebt sint und seinen ripp etswie vil flaisches habent, und sein varb ain mittelvarb ist zwischen rôt und weiz und bebend und scheinend und klâr, dar zuo ist im diu haut bebend; sein hâr ist niht hert noch ist sein vil und ist niht swarz. — Der ist ain weishait minnent man, des leib oder persôn aufgerekt ist, und des flaisch geleich ist, niht ze vil noch ze klain, und der weiz ist und hât ain klain rôt dar zuo gemischet. sein hâr hât ain mittel zwischen vil und wênig, zwischen sleht und kraus, zwischen weiz und swarz, und ist lind. sein anplick geleicht ainem lachenden oder frœleichen

anplick. sein hend habent ain mittel zwischen grôz und klain, und er hât auch getailt vinger: daz verstên ich alsô, daz der vinger glider sich hinder sich piegen, vil nâh als si enzwai sein. sein stirn ist grôz; sein augen habent ain mittelvarb zwischen grüen und swarz. — Der ist ainr stumpfen natûr, der gar weiz ist oder gar prann und hât ainen grôzen pauch und kromp vinger. sein antlütz ist gar sinbel, und hât vil fleisches auf den wangen u. s. w. — Der ist unschämik, der gar offen augen hât und her für panzend und scharpf sehend. sein überprâw sint grôz; sein person ist niht gar lanch. wenn auch er gêt, so riht er sein prust vorn auf. sein abseln sint aufderhebt, sein wegung ist snel, sein varb ist rôt, und hât vil pluots; sein antlütz ist sinbel, sein prust ist klain oder behend und ist dar zuo derhebt oder ain wênig hoferôt. — Der ist ain zornich man, der ain ungeschaffen antlütz hât und ain tunkelrôtez an der varb und dem diu haut an dem antlütz trucken oder dürr ist, und der an allem seim leib mager ist. sein antlütz ist voller runzeln, sein hâr ist swarz und lind. — Endlich: Der ist ain unkäusch man und ain frouwen minner, der weiz ist und hât ain rœten dar zuo gemischet, des hâr vil und grôz ist, lind und swarz, und der auf den slœfen gên den ôrn vil hârs hât und dar zuo grôz augen hât."

Es sagen aber Thomas und der Deutsche nicht das alles aus sich selbst: als der ältere Gewährsmann dafür wird von ihnen Rasis bezeichnet; gemeint ist Rhazes oder, wie er eigentlich und vollständig geheissen, Mohammed Ebn Secharjah Abu Bekr Arrasi, ein persischer Arzt um das Jahr 900, dessen *Liber medicinalis* wiederholentlich auch in Latein ist übertragen worden. Und Aehnliches, nur dem einmal erfassten Schematismus zu Lieb nicht so eingehend auf das Einzelne und Bestimmtere, hatte schon vor Thomas das *Regimen sanitatis Salernitanum;* dieses theilt jedem Temperament wie seine besondere Gemüthsart, so auch seine besondere Farbe zu: der Sanguiniker ist *rubei,* der Choleriker *crocei,* der Melancholiker *lutei coloris;* dem Phlegmatiker ist *color albus* eigen. Von den Elementen, auf denen man die Temperamente sich beruhend dachte (*Terra melan, aqua fleg, et aer sanguis, colera ignis*), entnahm man gleichwohl die angegebenen Farben nicht und konnte sie um so weniger von daher entnehmen, als man wohl auch auf sie verschiedene Farben, aber mit Ungewissheit auf dasselbe Element bald diese, bald jene in Beziehung setzte. Zwar dem Feuer gehört überall das Roth, dem Wasser jedoch bald Weiss, bald Purpur, der Erde bald Schwarz, bald Weiss, der Luft endlich bald Weiss, bald Blau, bald Gelb.

Ich weiss nicht, ob von diesen Farben der Temperamente aus die rechte Erklärung einer schwierigen Stelle Dante's zu gewinnen ist, der Schilderung Lucifer's im Inferno. Dante gibt demselben, indem er eine beliebte Darstellung von Gottes Dreieinigkeit auf den Widersacher Gottes überträgt, wie dergleichen auch in der bildenden Kunst vorkommt, drei Angesichter, und zwar ein rothes, eines zwischen Weiss und Gelb, und ein schwarzes. Die Ausleger schwanken, ob damit die Herrschaft des Bösen über alle drei Theile der Welt oder die Verbindung von Zorn, Geiz und Trägheit gemeint sei. Indess hierauf wenigstens passen nicht die Farben alle: alle vier aber werden passend, wenn Dante die Herrschaft des Bösen über jede Gemüthsart hat bezeichnen wollen.

* * *

Es scheint, dass man, in Deutschland wenigstens, sich häufig nur der weissen Schminke benöthigt fand, wie in romanischen Landen bloss der rothen, und man mag das meinethalb einfach damit erklären, dass die Gesichtsfarbe der deutschen Frauen im Allgemeinen mehr zu der Röthe neigte; eben so wohl aber und vielleicht noch eher ist der Grund darin zu suchen, dass man Weiss als die eigentliche Schönheitsfarbe und noch über Roth als das vorzüglichste, ja, das einzige Merkmal der Leibesschönheit ansah: „schœn" ist im Deutschen von je her ein gleichbedeutendes Wort mit weiss gewesen, wie umgekehrt im Griechischen und im Serbischen weiss zugleich den Sinn von schön besitzt. Die Vergleichung schöner Menschen mit dem Monde fasst nur dieses leuchtende Weiss ins Auge; nicht anders der angelsächsische Dichter, der Judith das weisswangige Weib nennt.

Dem entsprechend ist die Farbe der Hässlichkeit das dem Weissen entgegengesetzte Schwarz, die dunkle Verfärbung der Haut, die eine angeborene Missgestalt, die das Ergebniss eines Lebens in Unsauberkeit und ohne Schutz gegen die Sonnenstrahlen, die auch der äussere Widerschein einer bösen Gemüthsart sein kann. Mohr und Syrier sind gleichsam das Ideal der Unschönheit, und "eorp", im Angelsächsischen s. v. a. dunkelfarbig, erwächst zu einem Schmähwort überhaupt; das Bauerngeschrei „Mein lieb ist nit schwarz" bedeutet „meine Liebste ist schön"; in einem altnordischen Räthsel werden den schwarzen Steinen des Brettspiels die schöneren, d. i. die weissen gegenüber gestellt; in der Crescentia-Sage heisst von den Zwillingen, die beide den Namen Dietrich tragen, der eine „der scône Dieterich", der andere, weil er „swerzir" ist, „der ungetâne"; von den zwei Stiefschwestern eines deutschen Märchens

ud durch göttlichen Fluch und Segen die eine „schwarz wie die Nacht und hässlich wie die Sünde“, die andere, „weiss und schön wie der Tag“; ein neapolitanisches hat für den gleichen Unterschied zweier Jungfrauen den bildlichen Gegensatz der weissen Taube und der schwarzen Kröte, wie nach dem Ausdruck eines Angelsachsen der entseelte Leib den Lebenden nicht lieber ist denn der schwarze Rabe; Walther von der Vogelweide singt von dem schönen Bilde der Welt „sîn liljerôsevarwe wart sô karkelvar, daz ez verlôs smac unde schîn“, und wieder „diu welt ist ûzen schœne, wiz, grüene und rôt und innân swarzer varwe, vinster sam der tôt“, und den Tod selbst, als Person verstanden, und den Baum des Todes im Paradiese dachte sich das Mittelalter schwarz, wie schon früher das Heidenthum die Unterwelt und deren Göttin.

Die beiden Verbindungen von Weiss und Roth und von Weiss und Schwarz, die uns bisher beschäftigt haben, fliessen aber auch bisweilen in einander, und es entsteht die nun dreigliedrige Zusammenstellung von Weiss, Roth und Schwarz. Diese kommt in zwiefacher, theilweise bis zum Gegensatz verschiedener Weise vor.

Einmal in der, dass dem Schwarz der ihm gebührende und ihm sonst auch immer eigene Sinn verbleibt, als der Farbe der Hässlichkeit neben den zwei schönen Farben. So bei Hartman von Aue, als Gregorius nach jahrelangem härtestem Büsserleben wieder aufgefunden wird: „ê wâren im diu wangen mit rœte bevangen, mit gemischter wîze — nû swarz und in gewichen.“ Und namentlich so in dem alterthümlichsten aller hier einschlagenden Zeugnisse, dem „Rîgs mâl“, jener altnordischen Dichtung, die den Unterschied der Stände von dem Gott Heimdall als deren väterlichem Schöpfer herleitet. Hier wird der Erste der Unfreien nicht bloss, wie auch die Bilder zum Sachsenspiegel diesen Stand zu kennzeichnen pflegen, mit jeglicher Missgestalt des Leibes, er wird zu allervorderst als schwarz geschildert, der erste Freie sodann als roth, der erste Edle als hell von Haar und leuchtend von Angesicht. Fand unsere Urzeit die Abstufung der Stände wirklich mit solcher Farbenabstufung verknüpft (und man wird das annehmen müssen, wenn nicht dem Mythus aller geschichtliche Boden soll entzogen werden), so kann die Ursache derselben nur ein Racenunterschied gewesen sein; der Mythus jedoch lässt diese Betrachtungsweise dichterischer ganz bei Seite: er gewahrt darin nur ein Aufsteigen zu immer höherer Wohlgestalt, und zuoberst steht ihm das lichte Weiss; wir haben so eben vernommen, wie dem Alterthum Weiss und Schön in Einen Begriff zusammenfielen.

Dann aber verbinden sich Weiss, Roth und Schwarz auch so, dass letzteres nicht der hässliche, sondern nur der dunkle Gegensatz ist, der das Weiss noch leuchtender hervorhebt, dass es in so fern selbst als eine Farbe der Schönheit mit eintritt in die Farbenreihe. Aus dem Märchen vom Wacholderbaum haben wir vorher S. 156 die Blutstropfen im Schnee, dieses Bild nur für das Weiss und Roth, gehabt; das vom Sneewittchen fügt dem noch ein Bild für die dritte Farbe, das Schwarz, hinzu: „Es war einmal eine Königin: die sass am Fenster und nähte, und es war Winter und schneite. Und als sie so nähte und in die Flocken sah, die vom Himmel herunterfielen, stach sie sich mit der Nadel in ihren Finger, dass drei Tropfen Blut herauskamen. Und die Königin wünschte sich in ihrem Herzen und sprach: Ach, wenn ich doch ein Kind hätte, so weiss wie dieser Schnee, so roth wie dieses Blut und mit so schwarzem Haar als der Rabe, der da vor dem Fenster hüpft!“ Und so weiter. Also ganz wie im Hohen Liede: „Mein Freund ist weiss und roth, auserkoren unter vielen Tausenden. Sein Haupt ist das feinste Gold; seine Locken sind kraus, schwarz wie ein Rabe“, und eben dergleichen auch in Sagen und Märchen Irlands wie Neapels; was jedoch nicht um Entlehnung von hier oder dorther zu behaupten, sondern nur als ein neues Beispiel weit entlegener Uebereinstimmung soll angeführt sein.

(Fortsetzung folgt.)

Besprechungen, Mittheilungen etc:

Tübingen. Ueber die romanische Kapelle in Schwärzloch bei Tübingen berichtet E. Köstlin im Christl. Kunstblatt: An den Bericht über ein in Alsleben an der Saale entdecktes frühromanisches Thürbogenfeld im vorigen Jahrgang Nr. 11 darf sich wohl eine kurze Notiz über die noch vorhandenen Ueberreste einer romanischen Kapelle im deutschen Süden anschliessen, welche in der schwäbischen Heimat zwar nicht unbekannt (eine ausführliche Beschreibung davon enthält die Oberamtsbeschreibung von Tübingen von dem königl. würtemb. statistisch-topographischen Bureau in Stuttgart), doch dermalen in so unscheinbarer Umgebung sich vorfinden, dass auf sie besonders hinzuweisen wohl gestattet ist. Wir finden nämlich die genannten Ueberreste einer bereits um 1085 genannten und dem heil. Nikolaus geweihten Kapelle (der frühere Ortsname: Swertissloch) jetzt als seltsamen Schmuck eines Gebäudes, welches als Hof mit anderen Wirthschaftsbauten längst profanen Zwecken dient und, ehemals in unwirthlicher Gegend erbaut, jetzt nur allzu wirthschaftliche Verwendung gefunden hat. Der noch vollständig vorhandene romanische Chor, zwar so sauber als möglich gehalten, aber als Kellerchen benutzt, und der noch unter dem Dachgesimse sich hinziehende Rundbogenfries mit den

merkwürdigen, zwar sehr primitiven Flachsculpturen in seinen Feldern, welche einzelne Besucher anziehen, sind noch ein Denkmal von ehemaligem geistlichem Leben und künstlerischem Schaffen an diesem Orte unweit der jetzigen Universitätsstadt. Wie auch anderwärts an romanischen Kirchen in Würtemberg ist der Gegenstand dieser Sculpturen aus frühromanischer Periode eine Menge von wunderlichen und ungeheuerlichen Pflanzen-, Thier- und Menschenfiguren (darunter eben so wie auf dem in dem Thürbogenfeld in Alsleben ein Löwe und ein geflügelter Drache mit einem in einen Pfeil endigenden Schweife, die gegen einander springen), Gebilde, auf deren vollständige Erklärung man wohl verzichten muss, bei denen man aber gewiss nicht bloss etwa an eine Darstellung der Wagnisse und Gefahren der ersten Ansiedler (wie schon vermuthet worden ist) oder der Kenntnisse, welche jene Zeit von der Naturgeschichte hatte, zu denken hat, sondern denen sicherlich eine christliche Idee zu Grunde lag, bei dem Löwen und Drachen die Ueberwindung von Sünde und Tod durch den Erlöser, bei anderen Bildern andere dämonische Mächte (Piper, Mythologie der christl. Kunst, I. S. 374 ff.), eine Warnung für die draussen Stehenden, eine Mahnung für die Eintretenden, „den Schild des Glaubens“ zu ergreifen, um damit jene feurigen Pfeile auszulöschen, wesshalb man solche Bilder gewöhnlich an den Portalen der Kirchengebäude findet.

Beiläufig sei noch der benachbarten, auch aus Uhland's und Lenau's Gedichten bekannten wurmlinger Kapelle gedacht, die, zwar nicht von kunstgeschichtlicher Bedeutung, anderwärts unser Interesse in Anspruch nimmt, weil in ihrer nächsten Nähe mit grosser Wahrscheinlichkeit der Kriegsschauplatz einer längst vergangenen Zeit zu suchen ist, auf welchem (Freundeshand hat dem Verf. die nöthigen Quellenangaben und Belege dazu geliefert) nach dem Geschichtschreiber Ammianus Marcellinus (27, 10) der römische Kaiser Valentinian bei seinem vielgenannten Heereszug über den Oberrhein, um die Alemannen zu züchtigen, bei Solicinium (Sülchen bei Rottenburg, am Fusse der wurmlinger Kapelle) eine gründliche Schlappe erhielt, kaum mit dem Leben davon kam, um, gewandt genug in Lügenberichten, bei seiner Heimkehr nach Trier mit seinem 9jährigen Sohne Gratianus aus seiner Niederlage einen Sieg zu machen, — ein überraschendes Vorspiel aus der alten Geschichte und ein eben so artiges Spiel der Geschichte, wie dasjenige, welches Gerok in seinem „Eichenlaub, deutsche Gedichte aus dem Jahre 1870“ auf Grund einer ähnlichen Begebenheit der deutschen Vorzeit unter Otto dem Zweiten den Stoff zu dem ansprechenden Gedichte „eine alte Geschichte“ gegeben hat.

Sachsen-Weimar. Der Grossherzog von Sachsen-Weimar hat eine unter dem Protectorat des Erbprinzen stehende Commission ernannt, um die in öffentlichem oder in Privatbesitz befindlichen Kunstdenkmale vom 10. Jahrhundert ab, als der Zeit des Aufblühens des romanischen Stils, möglichst zu vermehren und systematisch aufzuzeichnen. Geschäftsführender Secretär der Commission ist Ruland, der Director des Museums.

Wien. Der Centralfriedhof der Stadt Wien wird, auf Grund einer preisrichterlichen Auswahl unter 16 Projecten, nunmehr nach dem Plane der Architekten Mylius und Bluntschli angelegt und ausgeführt. Die Anlage ist concentrisch. In der Mitte des Flächenraumes erhebt sich die Kapelle, ein einfacher Kuppelbau mit schönem Säulenporticus, der mit einem weiten, dreifach untertheilten ovalen Ringe eingeschlossen ist. An der Innenseite des Ringes liegen die Arkaden für die Grüfte; diesen zunächst Räume für die eigenen Gräber und an der Aussenseite der Gräber, jedoch von den eigenen Gräbern durch Gebüsch getrennt, die Felder für die gemeinsamen Gräber. An den inneren Ring schliesst sich in entsprechender Entfernung ein zweiter Ring mit ähnlicher Anordnung, der sich nach drei Seiten halbkreisförmig erweitert, an den möglicherweise noch ein dritter Ring bis zur Begränzung der äusseren Friedhofmauer angelegt werden kann. Auch der Raum zwischen den einzelnen Ringen kann sowohl zu Grabmonumenten als auch zu gemeinsamen Gräbern ausreichend benutzt werden. Vom Haupteingange aus führt eine breite Strasse mit Alleen zur Kapelle, von der aus quer und diagonal angelegte Strassen und Wege die Ringe durchbrechen und den Zugang zu den einzelnen Gräbern sehr bequem vermitteln. Die Architektur hat den Charakter der italienischen Renaissance mit schönen Details.

Wien. (Vorlesungen im Oesterreichischen Museum). Im Laufe dieses Winters wird im Oesterreichischen Museum eine grössere Anzahl von Vorlesungen gehalten als früher, da der grosse Vorlesesaal zum ersten Male ausschliesslich für diesen Zweck verwendet werden kann. Sämmtliche Vorlesungen sind unentgeltlich. Donnerstag Abends von 7—8 Uhr werden vom 24. October an folgende Vorträge gehalten: v. Eitelberger: 1. „Jahresbericht über die Reform der Akademie der bildenden Künste“ und 2. „Ueber die Ursachen des Verfalls der grossen Kunst in der Malerei“. Professor Conze: „Ueber den Gesichtsausdruck in der antiken Kunst“. Professor Neumann: „Die Kunst in der Wirthschaft. 1. Die Kunst in der Volkswirthschaft; 2. die Kunst in der Privatwirthschaft“. Dr. Thausing: „Ueber die deutsche Kunstreform im 16. Jahrhundert“. Professor v. Lützow: „Joseph Anton Koch und seine Stellung in der deutschen Kunst“. Ober-Baurath v. Ferstel: „Ueber den Universitätsbau“. Docent Hauser: „Formen des Porcellans“. Regierungsrath Falke: „Benvenuto Cellini und die Goldschmiedekunst der Renaissance“. Custos Lippmann: „Geschichte des Kupferstichs“. Professor Dr. Exner: „Theilnahme des Weibes an der Fabriksarbeit“. — Für die Sonntagsvorlesungen von 10—11 Uhr Vormittags sind folgende Themata bestimmt: Director v. Eitelberger: „Uebersicht der Malerschulen“. Docent Hauser: „Ueber die Geräthe“. Professor Dr. Exner: „Ueber Maschinen für die Kleingewerbe“, dann „Ueber den Zusammenhang der Werkzeugsform mit der Beschaffenheit des Rohstoffs“; endlich Vorträge von Professor Ludwig, deren Gegenstand später bekannt gemacht werden wird. — Montag den 4. November, Abends von 6—7 Uhr, hält die erste Vorlesung Professor J. Hornig „Ueber Photographie und die verschiedenen Arten der Anwendung der Photographie für Kunst und Industrie“. Der Cyklus der Vorlesungen über Photographie wird 12—15 Vorträge umfassen und zu der bezeichneten Stunde an Montagen abgehalten werden. — Dinstag Abends von 7—8 Uhr hält vom 30. December 1872 bis 30. März 1873 Professor Conze

Cyklus von Vorlesungen über Kunstmythologie. — Ein cial-Programm über sämmtliche Vorlesungen wird im Monate ctober ausgegeben werden.

Rom. Im Verlag der J. Spithöver'schen Buchhandlung in Rom erscheint ein für jeden Pfleger der Kunsthistorie sehr wichtiges Werk, betitelt: „*Musaici Cristiani e saggi dei pavimenti delle chiese di Roma anteriori al secolo XV. tavole cromo litografiche con cenni storici e critici del commendatore Giovanni Battista De Rossi con traduzione francese fasc. I & II.*" Preis für jede Lieferung Rthlr. 13. 10 Sgr. Diese Werke der musivischen Kunst, obgleich ein wichtiges Glied in der Kunstgeschichte, obgleich von grosser Schönheit und mit historischen Erinnerungen vielfach verknüpft, sind bis jetzt nur in dürftigen Umrissen herausgegeben und überhaupt nicht zum Gegenstande eingehenden Studiums gemacht worden; dieselben werden hier zum ersten Male mit gewissenhafter Treue und in ihrer ganzen Farbenpracht wiedergegeben und von einem Fachgelehrten seltener Grösse historisch und kritisch beschrieben.

Kaum dürfte je ein Zeitpunct wie der jetzige so günstig für die Veranstaltung einer würdigen Ausgabe derselben vorhanden gewesen sein, denn was die technische Ausführung anbetrifft, so sind wir erst durch die Chromolithographie in Stand gesetzt, die Farben der Originale zu vervielfältigen, und hinsichtlich der gelehrten Seite des Unternehmens ist bekanntlich G. B. De Rossi (der Verfasser von „*Roma Sotteranea*", „*Inscriptiones Christianae Urbis Romae*", „*Bulletino di Archeologia Cristiana*" etc.) auf dem Gebiete der Archäologie und speciel der christlichen eine Autorität, wie sie nicht jedes Jahrhundert aufzuweisen hat.

Die Verlagshandlung, von dem Gedanken ausgehend, dass ein solches Werk entweder unterbleiben oder aber der Vollkommenheit so nahe gebracht werden muss, wie es die Hülfsmittel nur gestatten, welche der Gegenwart zu Gebote stehen, hat weder Mühe noch Kosten gescheut, um das Mögliche zu leisten, und wird in diesem Geiste das Werk zu Ende führen.

Die zwei ersten Lieferungen, welche bereits fertig vorliegen, beweisen, dass es sich hier um ein Werk handelt, welches — selbst ein Kunstwerk — der Wissenschaft und der Kunst einen wichtigen Dienst leistet, in der Literatur eine wesentliche Lücke ausfüllt und jeder Bibliothek zur Zierde gereichen kann.

Zur grösseren Bequemlichkeit ist dem italienischen Texte eine französische Uebersetzung beigegeben. Die Herausgabe von Werken auf Subscription ist leider durch häufig geschehenen Missbrauch allenthalben discreditirt worden, dennoch glaubt die Verlagshandlung an alle Bibliotheksverwaltungen, Kunst- und Bücher-Liebhaber vertrauensvoll die Bitte um gefällige Subscription richten zu dürfen, weil ja überhaupt alle grösseren Unternehmungen ohne deren Beihülfe unterbleiben müssten, und dann aber auch weil dieselbe sich bewusst ist, dass sie im Stande ist und die feste Absicht hat, ihre Verpflichtungen stets pünctlich zu erfüllen. Die Auflage ist auf 500 Expl. beschränkt.

Das Werk wird aus 25 Lieferungen in gr. Folio bestehen und in ca. 5 Jahren vollendet sein.

Preis jeder Lieferung Rthlr. 13. 10 Sgr.

Nach Erscheinen der letzten Lieferung wird der Preis des completen Werkes auf Rthlr. 400 erhöht.

Bemerkung.

Alle auf das Organ bezüglichen Briefe und Sendungen möge man an den Redacteur und Herausgeber des Organs, Herrn Dr. van Endert, Köln (Apostelnkloster 25), adressiren.

(Hierbei das Inhalts-Verzeichniss des XXII. Jahrgangs.)

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.

Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

